學藝叢書第四編

板垣鷹穗著

フランスの近代畫

岩波書店刊行

フランスの近代畫

板垣鷹穗 著

學藝叢書

4

岩波書店

例言

一 本書を著す折に著者の希望してゐたのは、「フランスの近代畫」に就いてその共通の特質と發展の諸相との中から、最も顯著な現象だけを取り出すことであつた。かゝる現象を出來るだけ具體的に——抽象的な議論から離れて——叙述することであつた。然し、かう云つた著者の希望が何の程度まで實現されてゐるかは、元より著者自身の判斷すべきことではない。

一 此處に「具體的」と云ふ意味は、「歷史的事實の地盤に立つ」ことである。概括的な判斷を下してゐる場合にも、これを裏書きするに足る丈の例證は充分擧げ得たであらう。けれども、叙述の煩雜になることを避ける目的から、此種の例證は成可く抄略してしまつた。

一 此の叢書の目論見として書肆の希望するところは、成可く通俗的にと云ふことであつた。然し、すつかり完成した後になつてみると、此の要求が文字通りの意味には受容され得なかつたことを感じる。一般西洋美術史とフランス繪畫史とに就いて、或程度までの豫備智識を豫想し

なければならなかつたことは止むを得ない。

一　此の點に就いて特に不便を感じたのは挿繪の不足である。書肆としては、此の叢書の事情から許される限り――と云ふよりは、むしろ、許される程度以上に――著者の希望を容れてくれた。かゝる意味からは、我儘な著者と雖もなほ厚い謝意を感じてゐるのであるが、しかも挿繪の不足にはやはり不滿である。讀者にしてみればなほ更のことであらう。そこで便宜上、一般讀者の熟知して居られるやうな作品は、事情の許す限り掲げないことにしてしまつた。それ等は大部分の讀者にとつて恐らく不必要であらうし、また必要な場合には、手近に見出される如何なる書物からも參照し得られるから、物足りない氣持はあるにしても、左程の不便なしにすまされやうと思ふ。

一　本書の卷末に收錄した挿繪は、總て二個づつ比較對照して見るやうに配列してある。比較の仕方に就いては、挿繪の目次に附加へた簡單な解說に斷つて置いた。作品を觀るのに、單なるいゝ外形上から相異點や類似點を比較することは最も愚かな試みの一つである。著者に此の愚かさを繰り返す積りのなかつたことは斷るまでもない。

一　本書の「一」に輕く觸れて置いた史論上の問題に就いては、もつと奥の方まで深入りしなければならない筈であるが、それは本書の目的上、全く必要のないことである。此處には、著者の態度を消極的に過ぎると考へる人に對して、立場の上の辯護を豫め試みて置いたばかりである。この點に關して、「哲學」（三田哲學會編）の第一輯と第三輯とに載せてある拙論を參照して戴ければ甚だ幸である。

一　本書の終りに付けて置いた參考書は、文字通り、最も手近かなものを擧げて置いたにすぎない。手近かな中で比較的良く出來てゐるものを擧げた丈である。歴史學上の見地から「まとめ方」なり「考へ方」なりの點で價値あるものと、歴史的「事實」を參照する上で役に立つものと、ハンドブックとして單に便利なものと、各々の目的を明瞭に區別して讀者自身撰擇さるべきである。

一　この小著と内容上特に關聯してゐる拙著は、昨秋刊行した「近代美術史潮論」（民族的色彩を主とする）である。この二つは各〻別な立場から扱つてみた試みであるから、その内容上、兩者の間に直接の連絡はない。然し、著者の意向をより明瞭に理解して戴く役には立ち得るであ

らう。

擱筆するにのぞみ、著者のはかなき努力に常の御好意を寄せられつゝある先輩諸氏並びに同好の方々に對し、厚く謝意を捧げたい。

昭和三年の秋

上落合にて

著者しるす

目次

目次

參考圖の目次と解説

一
（ケルンの本山
（オルビエトの本山

南北兩地方のゴティック樣式に就いて、其の表現形式の相異を比較する。

二
（ファン・エイク。肖像
（フランソワ・クルーエ（？）。肖像

北歐系の肖像畫がフランスに輸入される經過を比較する。

三
（ショット。パドゥアにある禮拜堂壁畫の一部
（ギド・レニ。アウロラ

イタリア美術初期の代表作と、同じく末期の代表作に就いて、樣式上の類似點を比較する。

参考圖の目次と解説

四　プッサン。アルカディアの牧者
　　ダウィット。ホラティウス
　　セザンヌ。カルタを遊ぶ人
　　ドゥラン「聖晩餐」

フランス繪畫傳來の形式主義を、十七世紀から現代までに就いて比較する。

五　古典ローマ時代の繪畫 Nozze di Aldobrandini
　　プッサン。同上の摸寫

プッサンの古典美術研究を代表するもの。

六　ルーベンス。ヴェヌスの祭
　　ワトー。シテール島への乘舟

似通つた題材を通して、ルーベンスとワトーとの風格を、相異點と類似點とに就いて比較する。

七　ワトー。Gilles
　　ドーミエ。Crispin と Scapin

八

フランス繪畫に於ける演劇畫を十八世紀と十九世紀に就いて比較する。

九

ラトゥール。肖像
ハルス。肖像

十七世紀のオランダと十八世紀のフランスとを、代表的な——そして系統の相似た——肖像畫に就いて比較する。

一〇

シャルダン。靜物
セザンヌ。靜物

フランス最初の代表的靜物畫と最近の靜物畫とを比較する。

一一

フラゴナール。下着
プリュードン。プシケ

ロココ時代とロココの香を殘してゐる古典主義時代との肉體描寫を比較する。

一二

ルブラン。自畫像
ダヴィット。レカミエ夫人（部分圖）

ロココから古典主義にうつりつゝある過渡期と、純然たる古典主義時代とを、肖像の表現法に就いて比較する。

一三 {ジェリコ。メドゥーサの筏 / ドラクロワ。ダンテの小舟}

ロマンティック畫派最初の時代を相似た代表作に就いて考察する。

一四 {ドラクロワ。アルゼリアの女
一五 {アングル。オダリスク

兩者共に婦人畫の代表作で、題材もエクソティクである。然し、ロマンティクと古典主義との代表作家の間には、これ程表現上の相異がある。

なほ兩者を「一七」の折衷的なシャセリオと比較する時は非常に興味がある。

一六 {グロ。ジャファのペスト患者 / ドラクロワ。シオの殺戮}

ロマンティック様式をその起源となる戰爭畫に就いて比較する。

一七
シャセリオ。エステル
モロー。顯現（部分圖）
古典主義＝ロマンティク折衷時代の異郷的な婦人畫を比較する。

一八
フランドラン。サン・ワンサン寺の壁畫
シャワンヌ。ソルボンヌ大學講堂の壁畫
フランス裝飾畫の代表作を比較する。

一九
ルイスダール。風景
コンステーブル。風景
フランス風景畫の指導者を十七世紀のオランダと十九世紀のイギリスに就いて比較する。

二〇
コロ。コリセオ
コロ。モルトフォンテーヌの追憶
コロの風景畫に表はれた二種の傾向を比較する。

参考圖の目次と解説

二一 ミレー。落穂拾ひ
クールベ。石切り
平民畫の二つの代表作として當代の時代趣味を示す

二二 ブーシェ。裸體素描
ルノワール。裸體
ルノワールの肉體畫を彼の尊敬するブーシェの筆と比較する。

二三 ルノワール。肖像
ロートレク。肖像
印象派時代の肖像畫の全く異る傾向を示す。

二四 モネ。ルーアンの本山
同上。同上。
連作の代表作を示す。

二五 セザンヌ。風景
ファン・ホーホ。風景

近代畫上、著しく傾向を異にする二人をその風景畫に就いて比載する。

二六 ﹛マティス。オダリスク
﹛ピカソ。裸體

現代畫界の二人作家に就いて、その色彩主義と立體的古典主義とを比較する。

一 フランス繪畫の特質に就いて

一

自然科學を「説明」の學と名付けることが許されるならば、歷史學は當に「理解」の學と呼ばるべきであらう。「理解」と云ふ――歷史學にとつて本質的な目的からみれば、その外觀を如何にも「科學」らしく裝はせやうとする一切の形式は、唯だの粉飾であるに過ぎない。少くとも、理解するために要求された便宜上の手段としてより多くの意味を持ち得ない。例へば、歷史的發展の諸相を通ずる「法則」を求めやうとしたり、歷史的人格の種々を若干の「類型」に分けやうとする試みの如きも、――假令それが無理なく實現されたにしても――要するに理解するための「足場」として役立つまでのことである。

歷史學の理解は何處までも史料本位である。始めに史料の性質が考慮されて、しかる後にこれ

を取扱ふ方法が規定されるのである。けれども、文學史や美術史のやうな特殊文化史では、往々にして其の順序が逆にされる。初めから形式の整つた一個の考察法を規定して置いて、性質の雜多な一切の史料をこれに順應させやうとする。考察上の原理を主にして史料をこれに服從させるのである。かう云ふ順序を取れば、如何にも科學らしい輪廓は鮮になるから、「學說」としての面白いものは出來て來る。その代り、史料の扱ひ方に無理が起るから、理解が扁狹になるのは止むを得ない。非合理的な要素を豐富に內藏する史料の世界を統御して行ける「原理」は、充分包括的なものでなければならない。然し、元來が個性を尊重する方針でゐる歷史學に、かうした「原理」が何れ程役立ち得るであらう。包括的であつて而かも具體的な原理を求めることは、歷史學としては非常に困難である。

斷るまでもなく、いくら史料本位に扱つて行つたところで、「生命を理解するものもまた生命である」限り、觀察する者の主觀を除去し切つてしまうことは出來ない。同樣にまた、「時代の扁見」から解放されやうと云ふ希望も、恐らく實現し得ないことであらう。かゝる意味から、歷史學は、純粹に客觀的であり得ないが——少くとも——理想としては、史料本意でなければならな

い。「事實」の前に何處までも謙遜であることが、歷史學の要求する第一の條件である。史料を統御する原理は、史料自らが自發的に選出すべきもので、歷史家にそれを任命する權利はない筈である。

近時獨墺の學界でしきりに流行してゐる「藝術意欲」と云ふものが、何處まで具體的な歷史學上の根本概念であり得るかは疑問である。これを使用する學者の間で語義の異がうのは勿論であるが、何れ丈積極的に、歷史學の考察法を規定して行けるものかは解らない。然し――この言葉の使用を誤つてゐない歷史家の試みでは――一般藝術上の「時代」なり「種族」なりを、より公平に、より客觀的に、より個性的に觀察しやうとする抱負のあることが窺はれる。事實、藝術上の表現形式に現はれる時代と民族と地域との特質に就いて、一般の美術史家が注目するやうになつたのも、から云つた試みに刺戟されて生れた新しい傾向であらう。

そこで、今までは、單なる廢頽期の現象として片づけられてゐた怠屈な時代にも、個有の歷史的使命が肯定されて來たし、藝術的「才能」の點で劣等だと思はれてゐた民族の製作にも、別種な價値が承認されるやうになつて來た。救濟の手は、これまで虐待されてゐたあらゆる時代と民

族とに向つて廣げられた。然し、かうした流行は自分を制御して行くことを知らないから、何處までも極端になつてしまう。歷史家はその「理解」てふ職務を棄てゝ、意味のないものにまで意味を與へやうとする試をはじめる。荒化の症狀に新樣式の發現を求めたり、民族的缺陷を個性的特質と見做さうとする樣な、冒險までが計畫されるやうになつた。恰も美術史上に、新大陸發見の夢が復活した觀がある。

二

造形美術の表現形式上に、民族個有の習癖なり、視方なり、考へ方なりが發露する事實は元より否定し難い。性格の强い一人の作家の製作が、常に同一の個性的色彩で統一されてゐるやうに、一個の民族の創造物にも亦、常に一貫した性格が窺はれる。そして、類似した製作條件の下に於いてすら、異つた民族の創造物との間には、極めて歷然たる相異が現はれてゐる。藝術意欲論者にとつて常用の示例となつてゐるギリシャ神殿とゴート寺院との樣式上の相異が、何處まで民族性の相異から導き出され得るかは疑問であるとしても、例へば同じゴート式の寺院樣式が、地方

地方で著しく共の趣味を異にしてゐる事實を思ひ起すならば、民族性の根强さを肯定しないわけにはゆかない。

此處に單純な例證を求めるなら――レオナルド・ダ・ヴィンチとアルブレヒト・デューレルは、南北兩地方のルネサンス時代を代表する巨匠である。そしてその畫風から云つても、イタリアとドイツとの間に求め得る限りの類似さを示してゐる作家である。が、それにも拘らず、サンタ・マリア・デレ・グラチエの僧院を飾る「晩餐」とミュンヘン畫廊の至寶「四聖」との間には、傾向上の著しい相異が認められる。人の世に二度とは惠まれさうもないこの二つの傑作の、神々しい輝きに變りはないが、デューレルの澁さとレオナルドの朗らかさとは、性格上非常に異がつてゐる。而かもかうした性格の相異は、兩畫家の個性の相異であると云ふよりも、むしろ、兩民族の個性の相異から來てゐるのである。イタリアの繪畫が始めて聖傳を物語りはじめた時、不自由ながら「言葉」を使ふことを知つてゐたジョットの壁畫(三)には、既にレオナルドの出現が豫言されてゐた。同様な意味からデューレルの「四聖」は、北歐畫の始祖ファン・エイク兄弟の肖像畫(二)を思ひ起させる。ジョットからレオナルドに至る明廓な構圖法の發展が純粋なイタリア風であつたやうに、ファン・エ

イクとデューレルとに發現する透徹した寫實の底力は、何處までも北歐畫家の專有物である。

かくまで明瞭な民族的色彩の發露は、然し、唯だ個々の具體的な作例に就いて感得し得られるばかりである。それを總括して、一般的な目標に統一しやうとする試みは――不可能ではないとしても――非常に困難であらう。其處に民族個有の「或るもの」を豫感することは出來やうが、これを一定の、例外なく當嵌まる法則的な型に組み立てるのは六ヶ敷い。强いて試みれば出來ないことはなからうが、大抵は、皮相的な荒寥たる概括に終つてしまう。さもなくば、極めて一面的に扁狹な結論に到達するであらう。包括的で而かも核心に觸れた歸納を行ふことは――餘程烱眼と手際とを前提しない限り――先づ望み得ない。かう云つた試みの無難に成功してゐる例證が、今までの美術史界に見出されなかつたのは確かである。史料を强ひることなく、何處までもこれを尊重しながら理解しやうと云ふ希望を棄てない限り、かうした大膽な試みは斷念する方が安全である。

そこで目下採るべき方法としては、唯だ若干の具體的な實例に就いて、フランス美術の特性を

形作つてゐる幾つかの「側面」を、暗示する丈で滿足しなければなるまい。勿論かうした試みでさへ、何處までも念入りに「事實」を拾つて行くならば、結局、フランスの美術史を書き上げることになるであらう。然し、本論で敍べやうとしてゐる事柄を、悉く序論の中に繰り入れるやうな結果には陷りたくないと思ふから、こゝにはほんの顯著な示例だけを擧げて置く。

三

近代フランスの美術は、フランソワ一世（一四九四―一五四七）の宮廷藝術に始まる。晩年のレオナルド・ダ・ヴィンチを優遇してサン・クルーの城に住はせたこの國王の治世に、フランス繪畫の最初の發現を見出すのが普通になつてゐるが、當時の畫界は未だ自國の作家を持つてゐなかつた。南方のイタリアと北方のフランドルとから移住して來た畫家達と、その子孫ばかりであつた。イタリアからは多數の作家と共に繪畫論が輸入されて來た。裸體畫が生れたり、古典時代の神話や傳說が畫題を呈供するやうになつたのもこの頃からである。「フォンテンブロー畫」と云ふ名の下に總括されてゐる當代フランスの繪畫は、傳統化されたイタリア趣味を濃厚に帶びてゐた。そ

れに對して、北方のフランドル地方から輸入されたのは主として肖像畫の類である。當時フランスの宮廷では、身だしなみを凝つた肖像畫が好まれてゐたが、この要求を充たすのが、フランドルから移住して來た畫家達の務であつた。フランドルを含む北歐の地方は寫實的な肖像畫の榮えた土地で、十五世紀以來、腕の優れた作家が澤山ゐた。この流れを汲む者の中で、フランスの宮廷に最も活動してゐたのはフランソワ・クルーエ（François Clouet 1516—1572）である。

この二種の系統の繪畫は、傳說畫にしても肖像畫にしても、何れも——云はゞ——「フランス化」されてゐた。イタリアなりフランドルなり、出產地の面影は明瞭に保有してゐながら、其處には既に、後世のフランス美術を思はせる一種の特質が現れてゐた。イタリアから來た傳說畫には風雅な趣きが加はり、フランドル傳來の肖像畫には纖細な美しさが現はれてゐた。フランソワ・クルーエの筆として傳はつてゐる作品[三]の中に、何れ丈の眞筆が存するかは不明であるし、彼特有の風格さへも決定するに困難な程ではあるが、彼の名に總括されてゐる一群の肖像畫が、北歐風の素樸な寫實性を裝はせるにフランス風の透明な形式を以つてしてゐる現象は、等しくこれを認めることが出來る。

十六世紀以來、十八世紀の末葉に到るまで、フランスの畫界は常に此の二つの源泉――イタリアとフランドルと――から、その何れかの基本的形式を繼承してゐるが、それにも拘らず、フランス風の特質は何時も明瞭である。南國の美術の濃厚な好みは穩やかな諧調に緩和され、あまりに形式化され傳統化された樣式には、適當な寫實性が加へられた。そして、丁度それと同じ程度に、北方美術の素樸な寫實さには、良く洗練された形式化の磨きが掛けられた。かうした事情は、フランスの國土に生れて來た歷代の製作を、少しばかり注意すれば直ぐわかるであらう。

その發端に於いて、イタリアとフランドルとから樣式上の供給を仰いだフランスの繪畫は、十七世紀を通じて、歷史畫と風景畫とにイタリアの影響を濃厚に反映する。それから、十八世紀前半期の風俗畫には北方風の感覺が基調となり、此世紀の後半期になつて、再びイタリア趣味が蘇つて來る。然し、外來の樣式が國産化されながら輸入されて行くことは、十九世紀以降でも同樣であつた。十九世紀の初頭を中心とする古典主義に、イタリア憧憬の色彩が鮮かなことは斷るまでもない。それに續くロマンティック派と風景畫家とが、オランダとイギリスとの繪畫に刺戟されたことや、寫實派時代にスペイン畫の影響が加はつてゐることは、歷史家達の等しく承認してゐ

るところである。印象派の盛んな頃に一しきり、日本の版畫から構想の範を求めたと云ふことも、恐らく否定し難い事實であらう。

けれども、フランスの畫界を指導してゐた歴代の大畫家達は、決して「生の儘」で、その痕跡を此處に止めたことはなかつた。其處には常に、完全な消化と加工とがあつた。ロマンティック系統の歴史畫家が、僅かな旅費を手に入れるや否や、直ぐ海峽を渡つてイギリスに出掛けて行つた氣持や、コンステーブルの風景畫がフランスの若い作家を感激させた事情は、當代の繪畫を一と通り見た丈では解らない。また、マネの繪がいくらスペイン風だと云つても、彼特有の洗練され切つたパリ人らしい感覺に統一されてゐるのは無論である。ドゥガの裸體畫と歌麿の浴女との關係や、ロートレクに北齋が暗示を與へたらうと云ふやうな憶測も、モティーフの問題以上には決して出ないのである。

フランスの畫家達は畫論を口にするとき、「寫實」と云ふことを喧かましく說くのが常である。古典主義の完成者で官學派の大作家のアングルさへ、彼自身の藝術に「寫實」以外の何物をも認めやうとしなかつた。而かもフランス人のかうした「寫實尊重」は、決して狂信的な無節制さに

陷らなかつた。飽くまで「效果」と云ふことを注意した上での洗練された形式感に、終局の支配權を委ねてゐた。寫實主義の最も徹底しきつた階段にあるモネの風景畫が、何處までも其の透明さを失はず、その晩年の製作の目標が、純然たる色調の効果であつたことを回顧する丈でも、この事情は知られやう。洗練された鋭敏な形式感と根强い寫實の着實さとが、藝術家らしい良心を持つたフランス畫家の製作では、常に調和され統一されてゐた。此處に彼等の優れた特質がある。

四

然し、フランスの美術が此種の「調和」をその本質的特色としてゐる事情を、より具體的に會得するためには、全くその性格を異にする近代のドイツ美術と、比較してみるのが當を得た方法であらう。フランスとドイツとの國民性が本質的に性の合はないものであり、永久に和解し難い爭鬪を繰り返す運命にあることは誰も知る通りである。哲學でも文學でも音樂でも、その表現の形式が、兩國の間で全く正反對なことは斷るまでもない。フランスとドイツとが、各自國の個性を押し通しながら對立してゐる有樣は、人道上の歎きであると同時に文化史上の壯觀であるが、

美術史の上でもこれに似た現象は窺ふことが出來る。かゝる意味から、最も代表的な示例となるのは古典主義の運動であらう。フランスの古典主義が極めて實際的で、ある程度まで堅實な寫實性を持ち、何處までも造形本位で押してゐるに對して、ドイツの作家はあまりに理想家でありすぎた。フランスの作家達は、如何に理想を標榜しても、常に「畫描き」であつて決して哲學者にはならなかつた。彼等の仕上げて行く一枚の畫は、それ丈で既に自足し完成した目的を持つてゐた。徹頭徹尾「造形美術」としての表現であつた。時代趣味に引きづられて、安價な、唯だ題材本位の「物語」を描いてゐる追隨者達は別として、少くとも代表的な畫家に就てみる限り、古典文化の世界は唯だ題材を供給する丈であつた。「造形的なる欲求」を表現しようとする手段以上の何物でもなかつた。それが、ドイツ畫家の場合には丁度その逆である。彼等にとつて最も直接なるものは古典文化の世界である。彼等の心は扁に古典文化の世界を憧憬し、其面影を愛慕し夢想してゐた。そこで、畫を描くと云ふことは、かうした憧憬の心持を具體化することであつた。純粋に造形的な欲求から描くのでなく、畫作を手段として古典文化の世界を追想するのであつた。從つて、造形藝術としての眞に本質的な問題は、往々に閑却されがちであつた。さう云つた事情か

ら、古典主義全盛時代のドイツには、ほんの自分の氣持を滿足させる丈の、そして造形上の約束を著しく閑却した粗末な繪畫が多かつた。意志としては非常に純粹だつたかも知れないが、技巧の點でいつもフランス人の嘲笑を買つた。反對にフランス人の方は、いくら古典主義が流行しても、陶醉に身を委せ終ると云ふことがない。何處までも「畫描き」らしく覺醒してゐた。時として職人根性を出す嫌ひは免れなかつたが、高翔しすぎて足が地に着かなくなるやうなことはしない。から云つたやうな意味で、兩國人の癖を――長短共に――最も性格的に表示してゐるのはカルステンスとダヴィットとであらう。シュレスウィヒの片田舍に生れローマに病死した悲劇的なカルステンスには、純眞な憧憬の心から生れた素人臭く拙ない素描だけしか描けなかつた。然るに、ジャコベン黨の政府やナポレオンの宮廷に活躍して投機的な畫作を試みてゐたダヴィットには、何枚かの非常に堅實な肖像畫がある。この鮮明なコントラストは、兩畫家の性格から生じてゐると云ふよりも、むしろ、兩國民の特質から導き出されたものと見做すべきであらう。

それからまた、あの濃厚なロマンティックの運動が歐洲の藝術界を風靡した時代にも、所謂ロマンティックらしい陶醉さはドイツに多かつたのである。當代のドイツ畫家は、狂信者のやうにクリ

スト教を讃美してゐた。美術を以つて宗教の僕婢たらしめようとさへ考へてゐた。ローマのサン・イジドロ僧院に教團を組織して、修道者のやうな態度で畫作してゐたナザレ派の畫家達や、哲學めいた世界觀を天井の裝飾畫に具體化したコルネリウスをはじめ、小兒らしく中世愛慕の情を披瀝した詩人達の美術觀に、當代ドイツ畫家の氣持は理解される。彼等の理想は立派だつたが、製作には隨分拙劣なものが多かつた。田舍者の律義さに似た彼等の氣持に餘程同情しない限り、ドイツ・ロマンティックの繪畫に興味を感じることは出來ない。然るにフランスでは、等しく「ロマンティック」と呼ばれてゐる繪畫が全く別な條件から生れて來た。此派の樣式の發生地がナポレオン時代の戰爭畫であつたと云ふことと丈でもそれはわかる。文學的題材を好む傾向は濃厚だつたが、——少くとも代表的な作家達は——その强烈な色彩を驅使して、唯だ人間的な熱情の發露を描寫してゐたばかりである。斷るまでもなく、性格の弱い小作家の中には、題材的興味に溺れて、愚衆の趣味に解り易い演劇氣分を呈供する者も多かつたが、「ロマンティックの獅子」と呼ばれてゐたドラクロワの如きは、「色彩」と云ふ純造形藝術的な形式だけで、何處までも押し通して行つたのである。

二 フランス近代畫の先驅者

一

十六世紀を通じて、外國からの移住者達に畫界の主權を委ねてゐたフランスが、同國人の間に優秀な製作を期待し得るやうになつたのは漸く十七世紀からである。かゝる意味から、フランス繪畫史上の始祖と仰がれてゐる代表畫家はプッサン（Nicolas Poussin 1594—1665）であつた。十六世紀以來、フランス・ルネサンスの機運に乘じて漸次凝結しつゝあつた古典文化憧憬の趣味が、十七世紀になつて明廓な樣式を形成するに至つたことは文學美術共に同樣である。

プッサンの生れたのは、歐洲の畫界に油繪法の技巧が完成した時代であつた。スペインのヹラスケス、フランドルのルーベンス、オランダのレンブラントなど、何れも繪畫らしい繪畫的な表現に優れてゐた作家である。活達な筆觸と微妙な色調とを驅使する畫家の中の畫家であつた彼等

とプッサンとの間には、共通な何物もなかつた。趣味や傾向から云つても、彼等はプッサンと著しく異がつてゐた。レンブラントの神祕的で素樸な宗敎的雰圍氣も、ルーベンスの溫かい肉體の魅力も、ヹラスケスの透徹した肖像畫の世界も、決してプッサンの藝術にはなかつた。プサンの住んでゐた境地では一切が古典的であつた。古典的な理智に支配され、古典的な形式感に具體化されてゐた彼の繪畫は、均整な構圖の魅力と彫刻的な形態の美しさとを求めてゐた。彼の樹木には建築的な結構が感じられた。亂舞するニュンフェやサテュロスにさへ、彫刻的に訓練された古い歷史の面影が偲ばれてゐる。然し、彼の藝術の古典的傾向は、何處までもフランス風な感覺で統一されてゐた。彼の理智は古典的なる理智であると同時に、またフランス的なる理智でもあつた。その悟性的なる明廓さと、簡結な統一性と、韻律的な構圖とは、人物の注意深い研究や優れた背景の描寫と相待つて、氣品の高い彼の畫風に深さと力强さとを與へてゐる。色彩は最初は濃厚に、次には色調中心に、最後には稍冏く冷めたい。晩年に近づけば近づく程に、彼の藝術の理智的傾向は一層透徹して行つたやうである。

彼の最も好んでゐた畫題は、所謂「理想風景畫」（Paysage ideale, Paysage héroïque）であつ

た。傳說や聖典の中に描かれてゐる人物を配合する風景畫の一種である。いつも背景に役立つたローマ近郊の自然が、氣高い光に包まれながら敍事詩の世界に理想化されてゐた。當時流行の殘酷な殉教畫には、彼は殆ど手を觸れなかつた。ヴァティカノの畫廊に保存されてゐる「聖エラスムスの受難」の如きすら、カラヴジョ風の粗暴さに比べれば非常な相異である。一體に畫面はあまり大きくない。程よい大きさの風景の中に、調和の破れない程度の人物を描き込んである。數多い其の作品の中で、最もポピュラーな傑作は「アルカディアの牧人」(三)(Les bergers d'Arcadia)と呼ばれてゐる小額であらう。プッサン特有の形式感が、此處には最も純粹な型に具體化されてゐる。同時にまた、フランス繪畫の始祖らしい彼の面影も、最も明瞭に此作品から窺はれる。フランス・クラシックの香の高い作品である。近代フランスの畫家達に分たれてゐた歷史的使命の半面を、此の作品で象徵することも決して無理だとは思はれない。十九世紀の初頭を代表するダヴィットの「ホラティウス」(四)と、二十世紀の畫界に光輝ある啓示となつたセザンヌの「沐浴」や「カルタを遊ぶ人」(五)は、等しく「アルカディアの牧人」の後胤である。フランスの畫界を連綿として支配する形式感の一つを此處に見逭すことは出來ない。プッサンに敬意をはらつてゐたセザンヌが、「余は

プッサンに從つた」と、この偉大な先進者に就いて語つてゐる言葉には、歴史の節理の深い意味が偲ばれて面白い。

既に少年の頃から學究的な性格を示してゐたプッサンが、何時から古典主義の傾向を示しはじめたかは解らないが、パリの修業時代に親しむ機會の與へられたマルク・アントンの版畫を通してラファエル其他の作品を知つてから、イタリア旅行の熱烈な願望を起したものらしい。然しプッサンは、此派の人物にあり勝ちな、古典美術の狂信者ではなかつた。生來理智的で研究的な彼のことであるから、畫作に必要な一切の教養は怠らなかつた。光學、遠近法、藝用解剖などがその主なものであつたが、解剖の如き、特に病院を訪れて外科醫の指導を受けた程である。强烈な古典趣味にも拘らず、プッサンの藝術を單なる形式主義に陷らしめなかつた理由は、實にその堅實な寫實性にあつた。寫實と云ふことが何處まで積極的に藝術上の價値を規定し得るかは疑問であるが、プッサンからセザンヌまで、フランスの畫界に特有な造形上の强味が、かうした態度の堅實さに基ゐてゐたことは推察するに難くない。表現上の形式は變遷しても「物を視つめて行く」意志の根强さに變りのなかつたことが、フランス畫家に惠まれてゐた貴い力だつたのである。こ

の問題には後まで折々觸れる機會があるが、その最初の例證を既にプッサンに見出すことは注目に價する。彼が生涯を通じて人に語つてゐた畫術の奥義は「寫實」と云ふことであつた。そしてこの「寫實」と云ふ言葉こそは、歴代のフランス畫家の常に繰り返す教訓だつたのである。

イタリア憧憬の思ひにかられ、不幸な結果に終つた數度の計畫の後に彼はローマの土を踏んだ。當時のローマは、ルネサンスの光明の消へ去つた後の、まるで暗黑な混亂時代であつた。傳統の無氣力さと其反動の粗暴さとの間に、皮相的な爭鬪を繰り返してゐた丈の不健全な畫界が、何れ丈の交渉をプッサンに持つてゐたかは解らない。然し純眞で理智的な彼の性格が、自然に對する豐な感受性を持ちながら、同時に古典精神の眞意を理解して行つたことは明らかである。當代のイタリア畫家で彼の注意を惹いたのは、恐らくドメニキノ一人であつたらう。レオナルド・ダ・ヴィンチの畫論を寫抄したり、古典時代の繪畫を模寫したり、ローマの近郊を散策して自然に親しんだりして、彼は製作を養つてゐた。當時の思出多い紀念として、ローマの一美術館（Galleria Doria-Panphili）は彼の筆になる古代畫の模寫(六)を所藏してゐる。現今法王宮に保存されてゐる「結婚の圖」(六)(Le nozze Aldobrandini)を忠實に寫した額畫である。フランス畫界の國寶的始祖が修學時

代の紀念として、此繪の前に立つ者若干の感激なきを得まい。「自分は何事をも等閑にしなかつた」と云ふ彼の言葉に恐らく虚僞はなかつたであらう。カンパニアの野やテベーレの河畔を散策しながら、小石や草花を採集してゐたと云ふ習癖だけでも良く此言葉を裏書してゐる。

ピンチオの丘に住み馴れてから、ルイ十三世とリシュリューとの命に從つて、一時プッサンはパリに歸つてゐたが、宮廷の生活は彼の性格に合はなかつた。首席宮廷畫家の務を授かつて造營に關する一切の監督權を與へられてゐたが、事務の煩雜さと人事關係のいさくさとが彼の氣を腐らせた上に、藝術上の製作を工人の作業に墮落させたり、請負仕事のやうに期間を切りつめられたりすることが、其高潔な心を傷けた。安靜なローマの生活を懷しんでゐた彼は、一代の榮職にありながら、まるで故鄕を追放された者のやうに寂しかつたらしい。「殘念ながら、吾々は此處に太陽の明るさからあまりに隔りすぎてゐる」と嘆じてゐた彼は、約束の期も滿たさずに口實をもうけてイタリアに逃れ歸つてしまつた。長い生涯を通じて、二度とこの永遠の都から離れることはなかつたのである。

プッサンがそれ程嫌つてゐた當時の宮廷を中心とするフランスの畫界は何んな事情にあつたか

――彼の書簡にも窺はれるやうに、時間の切りつめられた荒つぽい請負仕事でなければ通用しなかつたパリでは、獨裁權を誇る官學的臭味が濃厚に靡滿してゐた。プッサンに似た風格を好むクロード（Clande Gellée 1600―1682）なども其生涯をローマに暮した程で、フランスの宮廷には眞當の御用畫家ばかりが群がつてゐた。中でも最も典型的なのは、ルイ十四世治下のシャール・ルブラン（Charles Lebrun 1619―1690）とルイ十五世時代の François Boucher（1703―1770）との二人である。ルブランは既に年少の頃から、リシュリューの取り立てで宮廷畫家となつてゐた程で、首席宮廷畫家になつてからは宰相コルベールと計つて、一切の造形的技藝を總括する大規模なアトリエを建設し、自ら其長官となつてゐた。凡そ當時の宮廷で使用されたもので、一としてルブランの監督に置かれぬものとてはなく、大掛りな裝飾畫や贅澤なゴブラン織の下繪は勿論、牙彫、彫金、石彫、木彫、モザイコの類から、あらゆる種類の家具、燭臺、噴水、建具の金具に至るまで、一切の圖案が悉く彼自身の眼を經なければならなかつた。後世のフランス繪畫史上で晴の舞臺となるべきローマのフランス・アカデミー（Academie de France à Rome）が建設されたのも、彼とコルベールとの目論見であつた。かうした社會上の活動が目覺しかつた代りに、ルブラン自身の

製作は唯だ道具建ての大きいばかりであつた。構想は貧しく色彩は粗く、極めて空虚な歴史趣味を表示してゐるに過ぎない。ルイ十四世時代にヹルサイユの宮廷を包んでゐた空氣の儀式ばつた重苦しさに、如何にも相應しい趣味である。それと同じやうな意味で、ブーシェの繪畫（二三）には、ルイ十五世時代の官能的な宮廷生活が反映してゐた。古典の神話に題材を借りてはゐるものゝ、裸體の女の嬌態を描くのがその本意であつたらしい。赤子の體のやうにくびれた柔かな肉付けと、透明な乳白色の肌と、バラ色の血潮とを持つ女神達の身のこなし方は、艶つぽくてしだらなかつた。最も好まれてゐた題材は、かう云つた愛の女神達の化粧と沐浴の姿か、さもなくば、貴族の悅樂を牧人の戀に化裝させた風俗畫であつた。牧婦の身につけてゐる衣は美しい襞に輝き子羊の頸には絹のリボンが卷かれてゐた。ルブランと同樣に、繪を描くばかりが彼の仕事ではなかつた。當時宮廷の權力を纖手に收めてゐたポンパドゥール夫人（Mme de Pompadour）に版畫の教授をすることから、扇面の模樣や喜劇本の挿繪を描くことまで、芝居の書割から寶石の圖案まで、毎日十時間づゝ働き拔いて、畫筆を棄てるや否や、放縱な幸運を追ふ夜の宴に加つて行つた。

フランスの畫家は、孤獨な理想主義者の陶醉氣分に陷らないですんだ代りに、餘りに社會化さ

れたり實用化されたりしてしまふ危險があつた。其最も惡い場合が、官學趣味に凝結したり職人根性に墮落したりすることであつた。プッサンのやうに藝術的欲求の强く性格の高潔な人物は別として、フランスの作家達は、往々此種の誘惑に眩惑され易かつた。後にも說くが、ナポレオン一世の全盛時代にも斯う云つた現象が濃厚に現はれてゐる。十九世紀の後半期になつてまでも、美術史上の「否定的要素」として惡役を演じてゐる御用美術家の群は、新時代の開拓者にとつて、常に苦鬪の對象であつた。美術界の社會的位置が實際世間と非常に密接な間柄にあるフランスに、かうした現象の伴ふのは止むを得なかつた。大革命以前に輩出したフランス繪界の眞の指導者達が、プッサンをはじめ、何れも世間的榮譽に恬淡であつたことは特に注意して置く必要がある。

二

十七世紀のプッサンに比すべき作家を十八世紀の畫界に求めるならば、夫は當にアントワン・ワトー（Antoine Watteau 1684—1721）である。プッサンの藝術を養つたものが、南方のイタリアに名殘を留めてゐた古典精神であつたやうに、ワトーに洗禮を授けたのは、北の方フランドルの

地方に榮えた繪畫であつた。プッサンが形態の美しさと氣品の高さとを貴んだやうに、ワトーは色調の麗しさと情緒の雅かさとを愛した。(八一七)プッサンの構想を養つてゐたものが傳說と神話との世界であつたやうに、ワトーの夢見てゐたのは「愛の宴」であつた。此處に十七世紀と十八世紀とを分つ時代調の相異があり、フランス繪畫の二つの異つた半面が代表される。

ワランシエンヌ生れのワトーは、其生地からが既にフランドル系統であつた。其初期の製作が、十七世紀に榮えたフランドル畫家の風俗畫に酷似してゐたことは自然である。夜營を張る兵隊や農民の悅樂を描いた若干の作品がこれである。然し、パリに出て來て、舞臺裝飾專門のジロー(Gillot)の指導を受けたり、リュクサンブール宮の保管者オードラン(Claude Audran)の下に働いたり、紳商クローザ(Crozat)と交つたりしてゐた間に、ワトーの趣味に變化が生じ、表現は豐富になつて行つた。ワトーをして銀笛の如く柔らかな而かも哀調を帶びた愛の詩人たらしめ、「愛の宴」の畫家たらしめた藝術上の敎養が、これ等の人々を透して知り得たパリの空氣に惠まれてゐたことは察するに難くない。

彼の筆になる極めて雅やかな「愛の宴」が、芝居の美しい舞臺をみるやうな趣を誘ふのはジロー

の刺戟に負ふのであらう。ルイ十四の世に一時閉鎖されてゐたイタリアの喜劇が、ワトーの時代になつてから再び榮へはじめたことも思ひ出して置く必要がある。ルイ十四世の重苦しく儀式ばつた時代が過ぎてから世の中は氣樂になつた。生の歡喜の享樂に陶醉しつくしてゐた當代貴族達の生活を代表してゐるのが「愛の宴」であつた。氈のやうに美しく刈り込まれた樹葉の影に戀をさゝやく男女の幾組かを、輕妙な額縁に圍まれた小形の繪に描き上げたワトーの Fête galante こそは、ブルボン王朝のはかない夢の優しく美しい片身であつた。輕く流れる樹葉の間に花鳥を配し森の女神を戲れさせた唐草模樣の氣のきいたユーモアと、コロンビーヌの高笑ひやピエロの嘆きに華かな演劇氣分とが、ジローの得意な境地であつた。「都會化」されたワトーの美しい夢が、此處に結ばれはじめたことは云ふまでもない。(八)

オードランの下にリュクサンブールの宮殿に入ることを許されてゐた彼は、此の宮殿をとりまく庭園の美しい樹木を寫生したり、館を裝ふルーベンスの繪畫に親しんだりしてゐた。ワトーの筆になる「愛の宴」が風景畫としても敬意を受けてゐることや、何處となくルーベンスの豊かな味ひをもつてゐることは、此時代に受けた惠みであらう。夫から、贅澤な生活をしてゐるクローザ

の邸に日を暮した時分のワトーは、此處に、パリの社交界のきらびやかな有様を目撃する機會を與へられてゐたし、彼の色彩感を養つたヹネチア畫に親しむことも出來たであらう。から云つた樣々な關係から、あの不思議な、何處から生れたとも知れない雅やかな風格が、豐かに惠まれつつあつたのである。

古來の作家の中で、ワトーに最も多くの影響を與へたのは、フランドルのルーベンス(七)とヹネチアのティチアノとであつた。何れも優れた色彩畫家中色彩畫家である。ワトーの描き殘した製作の幾つかに、これら先進者達の濃厚な面影を見分けるのは困難でない。然し、さう云つた先進者達の面影は次第に彼の作品から消えて、ワトー自らの個性に形作られた渾然たる樣式が生れて來た。ルーベンスの力强さをトロンペットの勇壯な響に喩へ、ティチアノの豐麗さをオルガンのフーゲの湧き立つ調音に比べることが出來るなら、ワトーの靜けさは、當に、フリュートの哀調かヴィオロンの澁味に形容すべきものであらう。それはまた、題材の扱ひ方にしても同樣である。ルーベンスの北方的な粗野さと、ティチアノの南國風な濃厚さとの間にあつて、ワトーは如何につゝましく雅やかであつたか? 樂園の夕暗にかくされた愛の密事を描いても、ワトーの畫は決して

繊細な羞恥心を傷けない。彼の筆になる「愛の宴」は、それ程に淨化され詩化されてゐた。

彼の畫は概して小形であつた。極く少數の作品を除けば、多くはまるで寶玉のやうに小さく美しく輝いてゐる。それは優美な澁さであり、哀調を帶びた雅やかさである。モツァルトの室內樂に聽くロココ時代の惱ましい程な美しさと非常によく似通つてゐる氣分を、吾々はワトーの繪に感じるが、これは恐らく、十八世紀宮廷文化時代に特有な香りなのであらう。豪奢で絢爛な、そして恐らく最もルーベンスの風格に近い有名な「渡船の圖」(七)(L'embarquement pour l'île de Cythère) をはじめ、非常に小形で愛らしく、最もワトーらしい「のんき者」(L'indifférent) や「フィネット」(La Finette) は彼の藝術の代表作品である。

自然よりも美しい自然を描いたと云はれるワトーは、構想の豐富な詩人であつたと同時に、また極めて着實な自然の觀察者でもあつた。パリに出て安價な賃仕事に口を糊してゐた時分から、彼は寫生に熱心であつた。然しワトーの自然感は、纖細に過ぎる程な、感覺の銳い、非常に洗練された形式に裝はれてゐた。汚れたパレットと色々な繪具の混ぜ合つた油壺とからあれ程な澁さと雅やかさが編み出されたところに、ワトーの藝術の神祕があつた。非常に小形な額畫の中に渾

然たる味ひを豐かに盛つてゐる點で、ワトーとレンブラントとの間に一種の共通點を見出すことは——兩者の傾向の著しい相異にも拘らず——恐らく許され得るであらう。

ワトーの後に、ブルボン王朝の末葉を飾る腕の冴えた畫家が三人あつた。肖像畫家のラ・トゥール（Quintin La Tour 1704—1788）と靜物畫家のシャルダン（Siméon Chardin 1699—1779）と風俗畫家のフラゴナール（Honoré Fragonard 1732—1806）がこれである。

既に十六世紀以來、フランスの貴族階級の間には、肖像畫を描かせることが流行してゐたが、かゝる需用に應じてゐた肖像畫家の群は、當然の歸結として、著しく御用技術家らしい色彩を帶びて來た。醜婦を美女に變へる魔術師ナティエ（Nattier）のやうな、小才のきく人間の調法がられたのは止むを得ない。ところが、かうした雰圍氣の間にゐながらラトゥール一人は異がつてゐた。奇骨を帶びた彼の性格が、肖像畫を此種の墮落から救つたのである。彼はパステル專門の肖像畫家であるが、その習學時代から、當時の習はしに従つて安價な賃仕事を取るやうなことはしなかつた。流行作家になつてからも、ルイ十五世やポンパドゥール夫人をはじめ、顯官貴人の前

で奇骨な振舞が多く、藝術家らしい個性を押し通してゐた有様は幾多の逸話に殘されてゐる。それ丈に、彼の描く肖像畫は潑溂たる活氣に溢れてゐた。御用畫家の筆になるやうな厚化粧の人形でなくて、如何にも有りの儘の生き〳〵した表情に輝いてゐた。嘗てルーブルの一室に、ラトゥールの肖像畫の特別展覽の行はれたことがあるが、十八世紀のフランスを代表する幾多の人物(九)が、思想家から貴婦人までズラリと晴れやかな顏を列べて、溢れるやうに豐かな表情で微笑み交はしてゐる有樣は興味深いものであつた。ほんの一瞬の間、顏の表面に浮び上つては直ぐ消えてしまう微妙な表情の動きを、ラトゥール程輕妙に捕へ得た作家と云つては殆どない。先づオランダのフランツ・ハルス(九)位なものであらう。十七世紀のオランダの平民社會を代表するハルスの快活な肖像畫と、十八世紀のフランスの知識階級を代表するラトゥールのそれと――此處に興味深い對照がある。社會の基調がその代表者の肖像に象徴される例は少くないが、かく集團的に鮮かなコントラストを表示してゐるのはめづらしい。

シャルダンはパリの平民階級を代表してゐる作家である。ある外科醫者の看板に描いた風俗畫によつて一躍有名になつた彼は、僅少な報酬に滿足しながら、パリの平民階級の間で謙遜な生活

を送り通してゐた。そして、彼を取りまいてゐる親しみやすい平民階級の日常生活を題材に取り入れながら、十七世紀のオランダに見るやうなしんみりした風俗畫を描いてゐた。然し、さう云つた風俗畫よりも更に興味を惹くのは彼の靜物畫であつた。サロンの前身として、ドーフィンの廣場で祭の日に行はれた野天の展覽會に、名聲を擧げたのも靜物畫であつた。今ではルーブル美術館に保存されてゐる「あかえひ」(La Raie)はこの時の紀念である。靜物畫の歴史を遙かに溯れば、ナポリの美術館に見受ける古典ローマ時代の美事なモザイコに、現存する最古の代表者を見出すことが出來やうが、古代のことは別として近代の美術史上で、靜物畫をはじめて描いたのはオランダ、フランドル地方に輩出した十七世紀の作家である。然しそれも、云はゞ隨伴的な興味から試みられてゐたらしく、風景畫程な出來榮ではなかつた。云はゞシャルダンが出てはじめて、靜物畫と云ふものが繪畫史上の立派な題材になつたのである。平民の家の厨の中から、銅鍋や擂鉢をさがし出したのは彼であつた。鳥や兎の類はもとより、籠に盛られた果物から羊肉のカツレツまで、臺所や食堂に散らばつてゐるものを彼は何でも描いた。それもフランドル人のやうに、物の形を個別的に、唯だ材料そのものゝ興味から扱ふのではない。嚴密な寫生を好む彼として

は、個別的な物體を包んでゐる空氣と物體相互の光の反射とを決して見遁さなかつた。物體の表面は、彼にとつて、鏡の如く微妙な鋭敏さを持つやうに思はれた。相互に反映し合ふ物體は、光と色とを交換しながら、全體として美しい色調を作り出してゐる。濕めつぽく暗い厨の空氣やしいんみり落付いた食堂の氣分が、彼の靜物畫に鋭く感じられるのは、かうした彼の觀察力から來てゐる。彼の筆になる小卓の一部は、よく統一された一個の小宇宙である。セザンヌ(一〇)の林檎を嘆稱することの出來る現代人は、既に一世紀半程の昔にシャルダンのゐたことを知らねばならぬ。エクスの頑固者の先驅者が、ブルボン王朝の絢爛な時代に彼等の道を開拓しつゝあつたと云ふことを考へれば、フランス繪畫の傳統の根强さを沁み〴〵感じさせられる。

フラゴナールは、十八世紀の婬靡な世相を寫したと云ふので當時の道學的な藝術論者から非常に非難されはしたが、腕のしつかりした作家であつた。嘘か眞とかルイ十五世は、毎朝警務長官を召して、パリの街に前夜起つた痴情沙汰を報告させて興がつたと云はれる。フラゴナールの風俗畫が、此種の時代趣味に投合したものであることは云ふまでもない、「フラゴナールは鍵の穴から室內の密事を盜み描きする作家だ」と云はれてゐる。豐麗な肉體から下着をすべらせたまゝ

で眠り込んでゐる若い女(二)や、媾曳を兩親に見顯はされて泣いてゐる娘などが、輕妙な筆で達者に描かれてゐる。有名な「ブランコ」(Hasards heureux de l'Escarpolette)の如きは、ある貴族の依賴に應じて描いたものであるが、世にも不思議な注文に此畫のモティーフは撰ばれてゐる。「此の夫人のブランコに乘つてゐるところを描いて下さい。私自身はその下で、この夫人の脚の美しさに見惚れてゐるのです」と——これがその注文の主旨であつた。この「ブランコ」の畫が何れ程愛好され評判になつたかは、同じやうな圖柄の畫がなほ二枚程、彼の手に描かれたことだけでも知られる。フラゴナールの畫は、道學的に考へれば隨分いかゞはしいものまでもあるが、純粹に畫としての價値や時代趣味を代表してゐる點から考へれば、極めて興味深いものである。

彼の時代には、當時の啓蒙思想や道學的な藝術論に從つて、グレーズ(Greuze)一派の修身敎科書的な繪畫も生れてはゐたが、才能から云つても趣味から云つても、フラゴナールの方が大きい意味を持つてゐるやうに思はれる。後に說く機會はあるが、フランスの繪畫史上には、かう云つた世相の描寫が繰り返し現はれてゐた。殊に寫實主義の全盛時代にはなほ更であつた。十九世紀の末葉にロートレク(Lautrec)のあることを知るものは、フラゴナールにその先驅者を認め得

るであらう。文學の上でもフランスには、かうした世相の描寫が随分ある。バルザックの諸譃小品 Contes drolatiques とフラゴナールの繪畫とに共通の趣味を見出さうとすることや、モーパッサンとロートレクに平行現象を認めることは、何等の無理もないであらう。かういふ關係からみて、同じ時代のイギリスに、啓蒙的な勸善懲惡趣味のホガースが出て達者な腕を振つてゐたことを思ひ合はせるのは、随分參考になることであらう。フランスにもグレーズのやうな作家がゐながら、その美術史上に殘した痕跡は極めて淡く、僅かに十九世紀中葉のミレーに――等しく才能のあまり豐かならざる――類似の現象を見出すのみであるが、フラゴナール風の世相の描寫となると、文學美術共に随分技巧の冴えた作家を出してゐる。此處にも亦、數世紀を通ずるフランス人の一特質を看取し得るのではなからうか。

三　古典主義

一

十六世紀にはじまり十七世紀に完成した端正な古典趣味は、その精神を失ひその形態を頽化させながら、一種の傳統的要素として、何時までもフランス美術の史潮の中に織り込まれてゐた。十八世紀の前半期に亙る絢爛にして色彩の豐かなロココ趣味の勃興と共に、暫時の間は、古典趣味の古典趣味らしい面影を見失ふが、十八世紀の末葉ルイ十六世の治下に、歴然たる復活の徵を現はして來る。端正な形態と絢爛な色彩とを兩極として、恰も振子のやうにその間を往復しながら、表現上の形式を交代させてゐるのがフランス畫界の趨勢である。十七世紀から現代まで、かうした週期的な運動を繰り返してゐるのである。然し、十九世紀の初頭を中心として大革命の前後半世紀の間を區劃するこの度の古典主義は、その最も顯著なる發現であつた。全歐の時代精神

を風靡した古典崇拜の思潮が、此の盛大な發現を誘致したことは云ふまでもない。

ブルボン王朝の行政的廢頽に目覺めた社會改善の理想は、一面に於いて、古典文化繁榮期の社會狀態に對する憧憬を持つてゐた。そこで「古典時代」なるものが、單に政治的方面の理想たるに留らず、一般社會の趣味の目標となり、延いて藝術上の理想となつたことは自然である。その最も直接なる表現が、造形藝術上の古典趣味であつた。フランス大革命の當時に於いて、行政上の制度が古代ローマの共和政にその範を求めてゐたことや、大革命直前の最も人氣ある畫題が、公正なる古代ローマ人士の社會的德行に求められてゐたことは、此かる事情を明に證明するものである。これ等の點に就いては後に具體的な示例を引用する機會を持つてゐるが、かうした時代思潮が、藝術上の古典趣味を繁榮させるために少くとも直接の遠因となつてゐたことは、此種の實例から推知することが出來やう。

然るに此處に一つ、偶然であつて而かも極めて有力な源因が加はつて、造形美術上の古典主義運動を急速に展開させるやうになつたのである。——と云ふのは、南方イタリアの火山ベスビオの熱灰の下に二千年近くの間埋もれてゐたローマ時代の都ポンペイ及びヘルクラネウムの發掘事

業が、此時分になつて、兎も角もまとまつた成績を上げはじめたからである。勿論、當時の發掘法は極めて非科學的であり無責任なものであつた。現今吾々の視るやうな組織立つた壯觀は、一八六〇年以後の科學的に計畫された作業に負ふものであるが、發掘に便利なポンペイのことであつたから、都全體の外觀は元より、往時のローマ人の日常生活の一切までも、追想出來る程度の成績は當時既に上つてゐたらしい。組織立つた道路は車の轍にくぼんだまゝのペーブメントを表はしてゐたし、酒屋の店裏には細長い酒瓶が列べて埋めてあつた。中庭をかこむ富有な住宅の名殘には壁畫や裝飾畫が色鮮かに保存されてゐた。そればかりではない。繪畫彫刻の優秀な作品から日常の器具まで、種々雜多な遺品が當時の都會生活を彷彿させてゐた。これ程に目覺ましい成績を上げたこの發掘事業が、何れ程當代人の興味を誘つたかは容易に想像することが出來やう。其處には勿論、現代の通りすがりの旅行者達を悅ばしてゐるやうな安價な好奇心も多かつたであらう。けれども亦、多くの美術家達に大きな刺戟であつたことも明らかである。十八世紀の末になつてから、南歐の旅行記や古代史の著述が急激に増加したやうに、ポンペイ風の壁飾りを住宅建築に應用したり、古典風の樣式を繪畫や彫刻に使ふことが急激に流行しはじめて來た。現今ナ

ポリの美術館に保存されてゐる幾多の傑作をみれば、それ等の作品が當代の美術家達にとつて、大きな啓示であり得た事情を窺ふことが出來る。

かゝる事情で、フランスの美術界では、ルイ十六世の在位時代から、風雅で輕妙なロココ趣味が漸次にその輪廓も淡くして來た。そしてこれに代つて、むしろ素氣なく冷めたい一種古典風な形式が流行しはじめた。美術史家の呼んで似非古典主義（Pseudoklassizismus）となす中間現象の時代が此處に生れる。當時の美術界の大勢から云ふと、歐洲の各國に輩出した此派の著名な作家達は、何れも理想を說くに急で製作のこれに伴はなかつた觀がある。彼等の狂信的な陶醉氣分は、決してその製作を落付きのある表現に導かなかつた。構想は貧しく、形式には力がなかつた。そして何よりも惡いのは、堅實な自然感の基礎に缺けてゐたことである。彼等の刻むだ肉體は屍のやうに冷めたかつた。さうでなければ、まるで蠟細工のやうにのついぺりして柔らかゝつた。彼等の繪畫は安價な感傷さにあくどく甘かつた。北歐から移住して來たメングス（Raffael Mengs 1728—1779）にしても、イタリア生へ抜きのカノワ（Antonio Canova 1757—1822）にしてもそれに同じである。

然るにかう云つた時代に生れながら、流石に、フランスの美術家達は馴れたものであつた。元來が古典趣味に親しい傳統に養はれてゐた上に、この國民の性格として理想に溺れずに、手際よく實際的に切り拔けて行く節度を心得てゐたからであらう。彼等の表現法は何處までも自然であつた。時代思潮を消化しきれなかつたやうな症狀は少しもなかつた。當代の代表作家としては、パリのパンテオン（Pantheon）を建設した建築家のスフロー(Jacques Germain Soufflot 1709—1780)と、性格を穿つた胸像の作家として優れた技量を持つてゐるウードン（Antoine Houdon 1741—1828）と、愛らしい自畫像で有名なヴィジェ・ルブラン（Vigée-Lebrun 1755—1842）とを數へることが出來やう。ルブラン夫人の活動してゐたのは、ルイ十六世の治世であつた。大革命の犧牲となつて傷ましい最後を遂げた皇后マリ・アントワネットの親しい畫家として、その何枚かの肖像畫を美しく描き上げたのは彼女であつた。今でもトリアノンの館には、暴民に壞された家具などゝ共にその肖像畫が保存されて、悲しい紀念を殘してゐる。然し、美術史上から視て最も興味を惹く彼女の作品は、やはりあの自畫像であらう。娘と抱き合つてゐる快活で無邪氣な、そして非常に愛嬌のあるその面持には、未だロココ以來の香が高い。古典主義全盛期の畫に多く見掛

けるやうな、ローマの賢婦人めいた表情とはまるで異つてゐる。然しそれにも拘らず、髮の結び方や衣服のこなし方をはじめ、簡素な輪廓に統一されてゐる構圖法などには、旣に明瞭な古典趣味の形式感が發露してゐるものと云へやう。其處には決して、單なる理想だけに陶醉してゐる甘さと不自然さとがない。フランス傳來の古典的な趣味が、全く自覺されずに——而かも造形形式上極めて自然な姿で——漸次復活しつゝあることを表示してゐる。十六世時代の代表畫家の作品に、旣に大革命直後のロ！マ趣味が豫感されるのは興味深い皮肉であつた。

二

十九世紀の初頭を中心とする古典主義の作家は——運動の勢力が强かつただけに——隨分大勢ゐるが、中で最も光輝ある人物だけを撰ぶならば、大革命時代の中心人物ダヴィット（Jacques Louis David 1748—1825）と、古典主義の完成者アングル（Jean Auguste Ingres 1780—1867）と、當代の畫界に異彩をはなつてゐたプリュードン（Paul Prud'hon 1758—1823）とを數へるのが至當であらう。「古典主義の扉を指示したのはウィアン（J, M, Vien）であるが、それに手をかけて

開いたのはダヴィットであつた。然し、その扉の中に足を踏み入れたのはアングルである」と云ふ比喩がある。ヴィアンはダヴィットの師匠で、王朝時代に古典主義を標榜しはじめた最初の作家であつた。ダヴィットは、革命政府とナポレオンの宮廷との權力を一手に收めて、力づくで古典主義の普及を謀つた暴君であつた。ダヴィットの弟子のアングルは、純造形的な表現の欲求から、古典樣式をその最も純化され洗練を經た境地に到達させた人物である。その間にあつて獨りプリュードンは、唯だ彼の個性に生きてゐた慧星のやうな存在であつた。

ダヴィットに授けられてゐた歷史的使命は極めて複雜である。彼の性格の中には、藝術を手段として社會上の權力を獲得しやうとする强烈な野心と、飽くまで物を見つめて行く純眞な藝術的良心とが並存してゐた。その上に、彼の藝術を受け入れてゐた社會は、純藝術的な興味から古典文化を崇拜してゐる趣味と、社會改善の目標として古典文化の復興を夢みてゐる時代思想とから成立してゐた。其處に、著しく曲折の多かつた彼自身の生涯が織り込まれたのである。

ブルボン王朝の代表畫家ブーシェの援助によつて畫家となつたダヴィットは、最初はロココ張り

の平穩な畫を描いてゐた。然し、その師ヴィアンに伴はれてローマに赴いてから次第に畫風を變へ、民意に投じてローマの共和政を讃美しながら、終に古典主義の大立者となつた。革命當時は有力なジャコベン黨員として、ロベスピエルの下に政治的敏腕を振つてゐた。一七九三年、王朝時代の名殘である美術アカデミーを閉鎖して、まだ廢頽の徵をみせずにゐた畫界の命脈を斷切つた。云はゞ「暴力的」に古典主義の獨專權を確立したのである。ロベスピエルの失脚した當時、獄に坐して嚴しい訊問に慓いてゐたが、間もなく、ナポレオン一世の勃興と共にその首席宮廷畫家として、再び目覺しい活動をはじめた。皇帝のエルバ島から歸還した頃、ルイ十八世に敵意を表示した科で、ナポレオンの沒落後はブリュッセルに流謫生活を送つてゐた。畫界の大御所であつた彼のアトリエから、師の主義を標榜する多くの後繼者が現はれたことは云ふまでもない。

かうした煩雜な生涯に窺はれるやうに、ダヴィットの個性の中に、藝術を道具に使つて社會上の地位を獲得しやうとする野心の祕むでゐたことは掩ひ難い事實である。大革命の當に來らんとする風雲の急な時機に人氣を集めてゐた數個の製作からが、既にかう云つた邪推を許すに充分であつた。例へば、一七八一年のサロンに送られた「ベリゼール」(Bélisaire demandant l'aumône)の

如きは、王者の忘恩的行爲を諷刺する底意に成つた。ユスティニアヌスの治世に功勞のあつた勇將ベリゼールは、寵を失ひ盲目となつてビザンツの城門下に物乞ひをしてゐた。その物乞ひ姿を描いたのがダヴィットの作品である。古典主義本來の趣味から云へば、もつと巍然たるヘロイズムが畫題に撰ばるべき筈であるのに、こと更乞食姿の勇將を描いた作者の意圖は、恐らく民意に投ずる野心を祕めてゐたであらう。同樣に八七年のサロンに出た「ソクラテス」や、八七年のサロンで問題を起した「ブルートゥス」は、國法の尊重すべきことを標榜した諷刺畫であつた。殊に、國法に從つて私情を棄てたブルートゥスの如きはローマ共和政治の規範であり、從つて、當時のフランス市民にとつては最も一般的な憧憬の的であつた。事實、此畫の陳列は治安を危くするものとして共筋の問題になつた程である。革命の起る年に、共和政治を讃美した此畫が出品され、増して宮權の干渉を受けたことは、ダヴィットの野心を滿足させるのに甚だ好都合であつた。革命政府時代に描いた「宣誓式」や「マラーの死」をはじめ、ナポレオンが兵權を收めてゐた時代の作「聖ベルナルのナポレオン」の如きも亦、彼の投機的な意嚮を明示するものと云へやう。ナポレオンを以つてアルベン越への偉大な先進者シャール・マーニュやハンニバルに擬し、その强烈

な名譽心に媚びてゐる如き、如何にも御用畫家らしい如才なさである。

然し、ダヴィットの性格には別な側面が幾つもあつた。既に述べた「ソクラテス」や「ブルートゥス」をはじめ、コルネイユの悲劇に題を永めた「ホラティウス」(四)(Le serment des Horaces entre les mains de leur père)の如き、何れも考古學上の正確さを勉めた作品である。ソクラテスの顏が古代の肖像通りであることは誰にでも氣が付くが、髮を振り亂してゐるブルートゥスの娘の首がローマ彫刻のバッカントを模して描いたものだつたり、「ホラティウス」の背景になつてゐる建物が面倒な詮議を經てゐたりしてゐる有様は、此の事情を良く裏書きするものと云へやう。特に一七九五年の大作「サビニ女」(Les Sabines)の特別展覽の折には、ダウヰット自身の書いた解說の中で、當時の批評家に反抗しながら古典主義の議論をしてゐる。古代人の習慣に從つて古代の英雄や哲人を表現すべきことを提唱するのが此解說の目的であつた。それ程に當時の觀衆は古實の詮議を重んじてゐたし、作家自身も亦さう云つた種類の正確さに誇りを感じてゐたもので、ダヴィットの製作にはかゝる趣味も幾分あつたのである。

けれども、ダヴィットをして單なる時代の副產物たらしめず、眞の藝術家として、彼の生涯を救

ひ後世の指導者たらしめた源因は、實にフランス傳來の寫實的良心であつた。畫家らしく物を注視するその性格であつた。彼の野心が如何に場あたり主義の製作を企てても、また、古典模倣の流行が如何に陶醉的な魅力を持つてゐたにしても、彼の畫描きらしい氣象は失はれてゐなかつた。其處に彼の强味があつた。かうした彼の半面の性格は、題材本位の作品からは窺はれにくいが、平凡な肖像畫などには反つて非常によく表はれてゐる。殊に、儀式ばつた服裝などを着けない市民階級の人物を描いたものには、此の種の特質が一層明らかである。殆ど粗野な位な露骨さで率直に描かれてゐる肖像畫をみてゐると、如何にも性格の强さうな畫描きの筆に成ることが肯はれる。御用畫家の作らしい所の少しもないのが、むしろ不思議に思はれる位である。儀式ばつた畫の中でも有名なナポレオンの「戴冠式」などは「肖像畫の群」だと云はれてゐる程で、藝術家としてのダヴィットを辯護する最も有力な材料は實にその肖像畫なのである。かゝる畫家らしい半面があつたからこそ、フランス畫界に於ける彼の位置があれ程に大きくなり得たのであらう。彼の藝術的感化がフランス畫界に廣いのは、彼の社會的地位に負ふと云ふよりも、むしろ、彼の製作の寫實的な根强さに起因するのであつた。

三

美術界のナポレオンとも云ふべき暴君のやうなダヴィットが追放されてしまつた後に、フランスの畫界で活動してゐた畫家が三人あつた。ロマンティック畫派の先驅者となつた戰爭畫家のグロ(Jean Gros)と、如才ない肖像畫家のジェラール(François Gérard 1770—1837)と、アングルとがそれである。其師の宮廷畫家たる一面を繼承して、パノラマめいた戰爭畫に安價なナポレオンの讃美を專門とするグロは、元々古典主義に緣の遠い作家であつた。ダヴィッドのアトリエを繼承してゐた關係から古典主義の擁護に勉めはしたが、その結果は自分自身の藝術的境地を狹めて、畫界から孤立する起因を作つたに過ぎなかつた。それと反對に悧口なジェラールは、肖像畫家として巧妙な處世法を構じてゐた。勿論、ダヴィットの時代からみれば社會上の流行も好みも變つてはゐたが、ジェラールの筆になる肖像畫は、決して其の先進者の作品にみるやうな堅實さを持たなかつた。フランスの社會に現はれがちな御用畫家の一人である彼は、まるで寫眞屋のやうな畫家だつた。肖像の注文を引き受けると簡單な素描だけを取つて歸り、後は自分のアトリエで手際よく

仕上げると云つた具合で、當代の上層社會は彼を大變重寶がつたものである。かうした社會上のいさくさの中に卷き込まれながら、ダヴィットの門閥とも直接の關係なく、獨り離れて生活してゐたのがプリュードン(二)である。

一般に、古典主義の畫家達がイタリアの大畫家を範に求めるとき、彼等の敬意を表するのは大抵ラファエルと其系統の作家達であつた。ところがプリュードン一人だけはまるで異つてゐた。彼の心を惹き付けた作家はレオナルドとコルレジョとであつた。特にレオナルドであつた。「ラファエルを思想の深さや感覺の正確さでしのぐことの出來るのは、何人の追蹤をも許さざるレオナルド一人である。彼はあらゆる畫家の父であり王であり第一人者である」と云ふ讃辭を、當代フランス畫家の口から聞くことは非常にめづらしく思はれる。それ丈に彼の畫風は、當時一般の古典主義者に遠かつた。レオナルドとコルレジョとは、輪廓をやわらかく明暗の間に融かして行く技巧に優れてゐた點で、同一系統の作家である。プリュードンの畫風に表はれてゐるのもかう云つた技巧から來る特徴である。月光の青白い光に浴し深い陰影に包まれたやうな、靜かに柔らかな感じである。パロスの大理石に刻まれたプラクシテレスの女神像を繪畫に移したやうな靜け

さに、カノワ風の柔らかい感傷さが交つてゐる。コルレジオからあの官感的な品の惡さと濃厚さとを取り去つたやうな氣持である。有名な「プシケの誘奪」（二）や愛らしい「ゼフィール」など、最もコルレジオ張りな作品であらう。

ダヴィットの暴威に戰きながら寂しい生涯を送つてゐたプリュードンも、ナポレオンの宮廷に出入はしたが、主として皇后關係の務めを帶びてゐた。マルメゾンの園で物思ひに沈んでゐるジョセフィーヌの肖像は其頃の美しい紀念である。色褪せた空の下、苔蒸す樹葉の影に包まれた一種陰欝な此畫の自然に、コローの遠い先驅者を見出すことも決して不當ではなからう。まるで彗星のやうな存在であつた彼の畫風は、終に彼一人の畫風であつた。フランスの美術史家達でさへも、プリュードンに與へてゐる位置は定まつてゐない。十八世紀末葉の似非古典主義の系統に彼を加へてゐる人もある程で、十九世紀初頭の作家達とは全く別扱にされるのが普通である。加ふるに、當時フランスの美術界は、ダヴィット風の場あたり主義でないと通用し難い混亂時代であつたが、其間に處して一人藝術家らしい自由さに浸つてゐた彼が、一般社會の流行兒となり得なかつたことは止むを得ない。

四

時代調の露骨に現はれてゐるダヴィットの後を受けて古典主義の後繼者となつたアングルの畫は(一四)先進者のそれに比べると、遙かに純化され洗練されてゐた。ダヴィットのやうに、表題としての古典主義を標榜するのではない。アングルの純藝術的な形式そのものが古典的なのである。クラシシズムと云ふよりはクラシックなのである。フランスらしく典型的に完成してゐるのである。かゝる意味から云つて、アングルに類似した風格を示してゐた先進者は、遠い十七世紀のプッサンであつた。二人ともに一種の古典主義者ではあつたが、それよりも彼等は、フランスのクラシックを代表してゐる點で似てゐた。ダヴィットが唯だ題目本意の古典主義者に過ぎなかつたことを此處に考へ合はすならば、師弟の間の著しい相異を明瞭に理解することが出來やう。然しまた、作家としての性格から云ふと、ダヴィットとアングルとは非常に似てゐた。頑なで意志が強くて支配慾の盛んなところが、彼等の間の共通點であつた。アングルがダヴィットの配下に長く止まり得なかつた理由も恐らく此處にあつたであらう。「アングルはまるでブロンズの塊りのやうだつた」と云

はれてゐる。彼はかうした强烈な性格の力で、何處までもその藝術的信念を推し通して行つた。アングルも亦ダヴィットのやうに獨裁權を欲しはしたが、それは、純粹に彼の藝術的信念からであつた。當時勃興しつゝあつたドラクロワ（一八五一―一八六）系のロマンティック畫家と、あれ程烈しい爭ひ方をして、數多い逸話の材料を殘してゐるのもかう云ふ性格からである。

强烈な色彩を以つて濃厚な熱情を描いてゐたドラクロワが、ある會合の席で、コーヒー茶碗を手にしながらストーブに倚りかゝつてゐるのを見出したアングルは、いきなり彼に向つて叫びかけた。「君！ 素描ですよ。これが作法です。君！ 素描ですよ。これが名譽に關する問題です」と。これ程にしてまであの「ロマンティックの獅子」に食つて掛らなければ腹の蟲の承知しなかつた程なアングルである。彼は何よりも素描を尊んでゐた。素描を通して彼の求めたものは寫實的な正確さであつた。「君等の貴い素撲さを失つてはならない。私が君等をルーブルに通はせるのは、其の藝術を通して自然の視方を學ばせたいからだ」と云つて彼の弟子達を指導してゐたアングルは、素描を尊ぶ點で最も嚴格な寫實主義者である。「自然の創造したものが本來所有してゐる美しさ以上に、吾々の構想を高めると云ふことは不可能である」と云ひ、「自然美よりも異な

る美を見出すためにルーブルを訪れるのではない」と云つてゐた彼の信念としては、何處までもモデルそのもの〻寫實を重んじてゐた。だから、若し何人かゞ彼の畫を稱讃して「モデルを美化し理想化しだものだ」と評しでもすると――此の稱讃に間違ひがないにも拘らず――彼は極力これを否定した。アングルが何れ程「モデルの理想化」と云ふ言葉を嫌つてゐたかは、彼の遺した逸話から推知することが出來る。それは當に小供臭い程な頑固さであつた。

然し、彼自身それ程に嚴格な寫實主義を標榜してゐたに拘らず、彼の趣味は、決して文字通りの「寫實」を許さなかつた。ロマンティック派の作家に對する反感からも推知されるやうに、彼は一切の醜いものに對して、非常に烈しい嫌惡を感じるのが常であつた。それ丈に、古典的な端正な美しさを好んでゐた。畫家の中ではラファエルを、音樂家の中ではモツァルトを最も尊敬してゐたと云ふ一事でも解るやうに、彼は純化洗練され拔いた形式美を愛する人であつた。氣品の高い偉大さと、構圖の賢明な秩序と、寫實的な手法の堅實さとを好んでゐた彼は、性格的であると同時に典型的なもの、彫刻的であると共に繪畫的なるものを求めた。アングルの藝術論では、壯大さと纎細さと云ふ二つの性質が決して矛盾しなかつた。純潔でありながら而かも感官性を失つて

はゐなかつた。かうしたアングルの要求から生れた彼の作品が、クラシックな香の高い美しさに輝いてゐるのは眞とに自然なことである。アングルの扱つたものゝ中では、肖像畫と婦人の裸體像とが、當然、最も優秀な出來榮であつた。神話や傳說をはじめアレゴリーの類を扱つたラファエル張りな作品もあるが、此處に彼の長所は認められない。

アングルの個性を活かしてゐた此種の信念と、趣味と、理想とが、彼の生涯を通じて何んな具合に表現されて行つたか？ 當時畫界の大御所だつたダヴィットのアトリエに入つたアングルは、其師との間に親しい關係を見出すことが出來なかつた。ローマ賞を贏ち得た一八〇〇年から遊學の途につく同六年まで、ルーブルに通つて古來の大作に接し、歷史博物館を訪れて敎養を補ひながら暮してゐた時代には、當時の若い作家の間に流行してゐた極端な擬古主義（Primitifs）の影響を受けてゐた。ギリシャ美術の古拙期を代表する壺繪の樣式を模倣したやうな作家が此頃の紀念である。然し同時に此頃の思出として、寫實性の非常に堅實に現はれた肖像畫も殘つてゐる。將來彼の個性の力で漸次融合統一されなければならない趣味と主義との二つが、矛盾した儘で旣に此時代から現はれてゐた。イタリアの遊學は一八年間の長期間に亙つてゐたが、其間に彼の生涯を

代表する多くの優秀な婦人の裸體畫が、殆ど全部完成し或は着手されてゐる。「浴する女」の一枚や「オダリスク」[一四](la grand Odalisque)を完成してゐる他、遙かに後年になつて完成された「ヴェニュス・アナディオメン」(Vénus anadyoméne)や「泉」をはじめ、他の一枚の「浴する女」(la Baigneuse, assise sur le bord d'un lit)等も、既に此頃着手されてゐる。彼の先進者達——ジェラールやルノー(Regnault)など——が等しく生氣の失はれた、弱々しい、まるで石膏の模造品のやうな裸體畫を描いてゐたのに比べると、アングルの女は、彈力的に張り切つた筋肉と、溫い血潮と、潑溂たる機能とを持つてゐた。「理想化」と云ふ名の下に自然の力を奪ふことを嫌つた彼の要求は、遺憾なく充されてゐる。中でも殊に、ルーブル藏の「オダリスク」とシャンティーユの館にある「ヴェニュス・アナディオメン」とは非常に美しい。滑らかで柔らかく張りのあるその肉體は、觸感をいどむ程に生き〳〵してゐる。ヴェネチアの大畫家ティチアノ以來の、クラシックらしいクラシックな肉體の美しさを、此處に見出すと云ふも過言ではあるまい。

その他特に顯著なものとしては、ラファエルを研究しつくした結論として生れた「ルイ十三世の誓願」がある。一八二四年、イタリア滯在から歸つた時の紀念である。當年のサロンにはこの

ラファエル張りな作品と同時に、ロマンティスムの誕生を語るドラクロワの「シオの殺戮」や、風景畫の先驅者コンステーブルの作品などが出品されてゐた。當時の壯觀は美術史に親しむ者の空想をそゝらずに置くまい。

この度のパリ滯在時代には、ロマンティック派との反目抗爭が非常に激しかつた。十年の後、ローマにあるフランス・アカデミーの長官として彼は再びイタリアに赴いたが、綠濃いピンチオの丘を裝ふメディチのヴィラで、音樂に親しみながら自適生活を送つた後にまたパリに歸つて來た。畫界の敬意を一身に集めながら世を去つた彼の生涯は、その藝術的信念の普及と徹底とに費されたのである。

アングルによつて頂點を極めつくされた古典主義の繪畫が、其後繼者の時代になつて、生氣の失はれた形式主義に陷らざるを得なかつたのは止むを得ない。アングルの尊敬してゐたラファエルの死後に、遠い過去のイタリアで起つたやうな現象が此處にも亦繰り返された。それは避け難い歷史の約束であつた。フランスの畫界にも亦、かつてボロニアのアカデミーに生れたやうな、

厚化粧の甘さも無いではなかつた。現今リュクサンブールの美術館に、無智な素人の眼を眩惑させてゐる磨きのかゝつた幾多の裸體畫が、所謂アカデミックな様式として、ブーシェ以來の嬌態をさらすやうになつたのもかうした約束の所産である。然し、アングルの直弟子の中には、その師の風格を形式化し装飾化しながら、一種の趣ある装飾畫を創造した畫家などが出て來た。氣品の高い宗教畫家フランドラン(一八)(Hippolyte Flandrin 1809—1864)の製作になる二組の美しい装飾畫は其の代表作である。

元來が宗教的な人格を持つてゐたフランドランは、古典様式を装飾化し莊嚴化しながら、寺院の装飾に適した一種獨特の宗教畫を創案した。パリの市中に立つてゐる二つの寺、サン・ジェルマン・デ・プレ(Sain Germain-des-Prés)とサン・ヴンサン・ドゥ・ポール(Saint Vincent-de-Paul)との壁畫がこれである。前者はビザンツ風のモザイコを模して、金色の地肌にモザイコ風の彩色をほどこした全く平面的な装飾畫で、新舊約書の物語りが内陣の高壁に横長く列つてゐる。後者はパルテノン神殿の欄間浮彫を模倣した試みとして、聖者の行列が繪卷物風に扱はれてゐる。全體の構圖と云ひ、人物の組合はせ方と云ひ、表現の趣味と云ひ、巧みにフィディアスの風格を模し

てある。兩者ともその端正な氣品に於いて、等しく寺院裝飾に適した試みである。恰もオラトリオを聽くやうな澁い落付があつて、フレスコのやうに生々しくないのが、裝飾畫として成功してゐる所以である。フランスの畫界を通じて裝飾畫の試みは樣々な姿で現はれてゐるが、フランドランのそれが、その最も優秀なるものゝ一つであることは云ふまでもない。比較的遠緣ではあるが、此處にシャヴンヌの先進者の一人を見出すことも左程不當ではなからう。

四　ロマンティック

一

古典主義の畫風がフランスの美術界に專政君主制を布設してゐたのは、一代の暴君ダヴィットの時代だけであつた。彼の偉大なる後繼者アングルの治下では、古典主義と氷炭相容れ難き間柄のロマンティック派が勃興してゐた。そして兩派の間には、あの有名な爭闘の歴史が既に展開してゐたのである。この新興のロマンティック派が、あれ程の惡しみを古典主義から受けた原因は明らかである。兩種の主義を、其の極く大ざつぱな特徴に就いて比較してみた丈でも、相容れ難いその關係は明瞭に首肯される。古典主義が形態の美を尊重すれば、ロマンティスムは色彩の美を重要視する。古典主義が沈靜なる氣品を求めれば、ロマンティスムは奔放なる熱情を愛する。古典主義が整然たる均整さを悦べば、ロマンティスムは渦巻く混沌さに親しむ。古典主義が古代の異教

文化を崇拜すればロマンティスムは中世のクリスト教文化に憧憬する。萬事がかう云つた調子である。これ等の種々雜多な對比の現象が、色彩と構圖と題材とに最も複雜な表現を求める繪畫に、遺憾なく觀察され得ることは云ふまでもないが、特に「造形的」なフランスの繪畫には、その純粹に「造形的」なる特質が著しい。

ロマンティック期の繪畫は往々にして題材的興味に捕はれやすく、文學的な敍述や哲學的な偶意になりがちなものである。さうした傾向は特にドイツに多く、繪畫を言葉に代へて宗教や哲學を說かうとする作家などが澤山出て來てゐる。既に述べたやうに、元來ドイツの畫家達は、純造形的な表現以上に、思想的背景を尊重しすぎる癖がある。時としてあまりに理想主義者であり過ぎる彼等が、特にロマンティック期の美術に於いて、其の缺陷を暴露したのは自然である。其處に行くと、常に實證主義者であり、「造形的」な物の視方をするフランス人は、ロマンティックの運動を起すにあたつても、造形的な地盤を離れ蠟細工の翼で天翔るの愚を敢てしやうとはしなかつた。何處までも畫描きらしかつた。從つてまたドイツ人からみるど——不當なことではあるが——其處に不滿があつた。特に精神的色彩の濃厚な彼等からみれば、フランスの藝術は——文學にして

も美術にしても――所謂「ロマンティックらしく」ないのである。そこでドイツの歴史家の中には、フランス畫界に於けるロマンティックの運動を、條件付きでなければ肯定しない人達もある。例へば、「ヴィクトル・ユーゴーをロマンティックと云ひ得る限りに於いて」とか、「若しフランスにもロマンティック派を認めるとすれば」とか云ふ斷り書きを、いつも忘れないのである。然し此處には、美術家としてフランス人の持つてゐる强味こそあれ、決して弱味はない。ロマンティックの「樣式」を造形藝術の視的形式から考察するならば、むしろそのロマンティックらしい特質は、フランスの繪畫に求めらるべきであらう。

フランスの美術史上で、視的形式上ロマンティックらしい傾向を帶びてゐた最初の作家はワトーである。愛の詩人として Fête galante を美しく描いた優雅な彼の好みは、强烈な熱情を愛するロマンティック趣味とは決して似通ふものではない。然し、色彩と情緒とを重んずるその表現形式を、プッサン風の古典樣式と比較してみるならば、――且つ「古典派」と「ロマンティック派」と云ふ粗雜な概念で、フランス繪畫史上の互に相容れ難い二つの系統が代表され得るものと假定するならば――、ワトーをロマンティック系統に入れて考へることは許されやう。然し、事實上、直接に

ロマンティック運動の先驅者となつた作家は誰であつたか？　戰爭畫家のグロが其の最も顯著なる代表者であることは既に述べた通りである。

ダヴィットの愛弟子として其の藝術的生涯をはじめたグロは、若い時から、フランドルやヹネチアの色彩の豐かな畫風に心を惹かれてゐたらしい。大革命當時、貴族の關係者として睨まれてゐた事情から、ダヴィットの好意でイタリアに遁れたが、遠征軍の指揮官となつて軍を進めてゐたナポレオンに知られ、「アルコールのナポレオン」を描いて以來その親任を得て、終にナポレオン畫家の第一人者となるに到つた。ナポレオンのエジプト遠征當時も、グロはイタリアに留まつたまゝで、佛軍に從ひながら戰亂の有樣を目擊してゐた。時には悲慘な包圍の辛酸さへも味つた程で、これ等の經驗は畫家としての彼に少からず役立つた。當時の畫界は、ナポレオンを英雄化した戰爭畫の流行期である。ナポレオン自身、自己宣傳の有效な手段として此種の戰爭畫を極力獎勵すると同時に、畫家にとつても、それは榮達の最も手近な手段であつた。當代社會の人氣者を描くことは大革命前後の常習である上に、皇帝の名譽心を滿足させた報酬としては輝かしい將來が約束されてゐた。かう云つた所謂「藝術政策」の歷史を溯るなら、遠くはギリシャの昔、アテ

ンの全盛時代にペリクレスの企圖したパルテノン神殿の造營事業が既にそれであり、近くはルネサンスの法王廳に、その豐富なる例證を見出すことが出來る。然し、ナポレオンの行つた藝術政策の如く、露骨にして幼稚なる試みは嘗てなかつた。かうした時代調に盲從してゐた大抵の畫家達は、唯だほんの良い加減な想像だけで戰爭畫を描いたのであるが、グロ一人は戰爭を經驗してゐた。彼の戰爭畫が特別な優越權を克ち得たことは自然である。その上に彼はルーベンスの畫風に親しんでゐた。此熱情畫家の足跡に從つて渦卷く混戰の有樣を描くことが、彼の正しい使命であつた。病兵を慰問するナポレオンの英雄的行爲を讃へた「ジャファのペスト患者」(一六)は、恐らくグロの生涯を通ずる傑作であらう。當時フランスの畫界も亦、此繪のためには盛大な視意を惜しまなかつた。コステュームの正確を期するために綿密な準備を行つた巨大な「アブーキルの戰」や、ナポレオン自身のプログラムによる「エーローの戰」なども同系統の作品である。

戰爭畫の流行はかゝる不純な動機から生れた。現在ヹルサイユ宮を訪ふて、あの見世物めいた「戰爭の廊」に苦笑する者は、當代の畫界が如何に不思議な狀態であつたかを知るであらう。然し、それ程に不純な動機から生れたこれ等の戰爭畫に、實は最も純粹な藝術運動が誘發されつゝ

あつたのである。傷病兵の苦痛の表情と、怒り狂ふ軍馬の熱情と、砲煙の渦卷きと軍服の雜色と、遠い異郷の風俗と――戰爭畫に描かれたこれ等一切の要素は、等しく古典風の繪畫に緣の遠いものであつた。そして同時に、何れもロマンティックの繪畫にとつては必要缺くべからざる要素であつた。熱情を悅び、色彩を愛し、異鄉の風物に憧れるのは、ロマンティック繪畫の生命である。かうした新しい生命の力を最も絢爛に表現してゐるドラクロワが、グロの戰爭畫に敬意をはらつてゐたのは當然である。貴族の位までもらつた御用畫家らしい御用畫家が、實は、獨立獨步、腕一本でその時代を築き上げたドラクロワの先進者だつたのである。ルーベンスの再來だと云はれるドラクロワにとつて、グロが何の程度まで媒介者の役をはたし得たかは解らない。然し、現在の吾々が、ドラクロワからルーベンスに溯つて考へるとき、共間に存在するグロに對してもその「歷史的意味」をこばみ得ないであらう。

二

一八一二年、主席宮廷畫家ダウィットは、まるで王樣のやうに弟子達を從へながらサロンを訪れ

た。そして四一五番と記された騎馬士官の畫の前に立ち止まりながら、弟子達を顧みて云つた。「これは何處から出たのだ。この描き方には見覺えがないが」と。この畫こそロマンティック派の最初の作家、當時二十歳のジェリコ（Théodore Géricault 1791—1824）の出品であつた。ダヴィットの流謫時代に、ジェリコは彼をブリュッセルに訪ふたと云ふことであるから、この古典主義の專政君主とロマンティックの年若い猛者との間には、幾分かの親しみがあつたことであらう。越えて間もなく一八一九年のサロンには、ロマンティック派にとつて最初の偉大なる標石である「メドゥーサの筏」(一三)が出品されたのである。

此畫に選ばれた題材は、當時のフランス人に強い衝動を與へた一つの戰慄すべき新聞記事である。殖民地に航行中坐礁した軍艦メドゥーサ號の乘員をのせた大筏が、曳船に棄てられ漂浪をつゞけて、小數の殘存者を殘したまゝ激浪の間に弄ばれる有樣を描いたものである。遠くに船影を認めて力の限り叫ぶ者、氣力つきて死を待つ者、半ば水に浸つて橫はる幾つかの屍——かうした、英雄でも何でもない唯だの人間の出來事が、初めて莊嚴化されたのである。冷めたく單調な色調と彫像のやうに硬い肉體とに、在來の樣式の面影を止めてはゐるものゝ、もう其處には、まぎれ

もないロマンティック精神が窺はれる。グロの戰爭畫で軍服の色彩が繪畫化されることを知つたジェリコは、その出世作に騎馬士官を描いた。「メドゥーサの筏」を構成する裸體の屍が、同じグロの名作「ジャファのペスト患者」に暗示を受けてゐることも推察することが出來る。ジェリコは、此の大作を完成するために驚くべき綿密な準備を惜しまなかつた。病院を訪ふて末期の苦惱を熟視したり、屍を素描に採つたり、肉を腐敗するまで保存して其經過を觀察したり、この難船で助かつた船大工に筏の模型を作らせたり、病友の憔悴した姿を寫生したり、海岸まで出掛けて波浪を注意したり、難船の經驗談を聽取したり、――其の「寫實」を尊重する努力は非常なものであつた。精神的陶醉や詩的構想に耽り易いロマンティック畫派の最初の代表作にこれ程堅實な寫實さを見出すのは、「フランスの繪畫」と云ふものを理解する上で意味深いことである。

馬の好きなジェリコが、何枚か競馬の畫を描き上げてから、落馬したのが元で死んでしまつた後、新興の機運を一人で負ふて立つたのが「ロマンティックの獅子」と呼ばれたドラクロワ（Eugène Delacroix 1799―1863）である。彼は「繪具の煮えくりかへつてゐるパレット」を以つて「パリ市中の壁を悉く塗りつぶしてしまうだらう」と云はれた。弟子も養はず流派も作らず、弱い肉

體をさいなみながら一生を働き通してしまつた。一切の熱情的なるものを欲してゐた彼は、製作の仕方そのものからが恐ろしく熱情的であつた。猛烈な製作慾に刺戟されはじめると、殆ど食はず眠らずに畫作を續けてゐたと云ふ。古來の大作家の中で特に彼の注意を惹いてゐたのは、フランドルのルーベンスとヹネチアのヴェロネーゼとであつた。等しく、壯大にして活氣ある構想を持つてゐた作家である。思ひ切つて形式の誇張されてゐる、金色の色彩の溢れるやうなルーベンスの繪は、人間的と云ふよりもむしろ野獸的に粗野な熱情を、渦卷く構圖の中に忌憚なく織り込んでゐる。このルーベンスを二世紀の後に、そつくりそのまゝ再來させればドラクロワが出來上らう。戰爭や猛獸狩が、二人に共通な好みの題材であつたことも此關係を裏書してゐる。大掛りな構想を描きこなして行く腕前で、ヹロネーゼがヹネチア派の代表作家であることは云ふまでもない。同じやうな傾向を持つ南北の兩大家が、新時代のドラクロワを指導したのは當然なことである。フランス畫家の中で、先輩グロの他に直接深い影響を彼に與へたのは、云ふまでもなくジェリコであつた。二人はその修學時代から同窓の友だつたのである。

「メドゥーサの筏」が出品されてから三年の後、一八二二年のサロンに出たドラクロワの出世作[一三]「地

獄に於けるダンテとヴィルジル」は、「メドゥーサ」の直接發展したものである。ダンテとヴィルギリウスの二人が小舟に乘つて罪人達の間を行く。暗い呼吸のつまるやうな雰圍氣の中に、不吉な波がうねつてゐる。彼の間に浮沈する罪人達の肉體は、痙攣し、踠がき、喘いでゐる。苦惱に怒り恐怖に戰きながら、彼等は舟べりを口で嚙み、手足でからみ着いてゐる。重苦しい色の調和に、極めて陰慘な氣分の漲ぎつてゐる畫だ。ジェリコの大作と同じく、此畫にも亦裸形の肉體の苦惱が描かれた。題材が題材だけに、一層ロマンティックらしい深刻さの現はれてゐることは云ふまでもない。ロマンティック美術特有の文學趣味が、此處に最初の代表的表現を見出したのである。面白いことに、當時貧困だつたドラクロワは素質な木框を此畫にはめて出品したが、この畫に感心したグロは、自費で立派な額椽に代へてやつたと云ふ。

次の大作は二四年のサロンに出品された「シオの殺戮[二六]」である。當時歐洲の人心を支配してゐた外交史上の所謂近東問題に刺戟されて、ギリシャを愛する熱情詩人バイロンが參戰したことは有名な事實であるが、ドラクロワの製作にも「シオの殺戮」や「ミソロンギの戰」となつて、かうした時代趣味が發露されてゐる。キオス島に行はれた殺戮の有樣を描いたこの作品は、トルコ

兵の殘逆さとギリシャ民族の悲慘な運命とを眼のあたりに感じさせる。年若い半裸體の女を馬につないで引きづつて行くトルコの騎兵と、半ば失神して仇敵の暴逆に身をまかせてゐるギリシャの住民とを前景に置いて、殺戮と火災との混亂を背景に描き、血腥さい空氣に空を包ませた此畫は、彼に好感を持つてゐたグロをすら怒らせた。「ジャファのペスト患者」を描いた此の戰爭畫の代表作家すら、「これは畫の殺戮だ」と云つて酷評した丈に、此畫の與へたセンセーションは非常に大きく、古典主義者の義憤も烈しかつた。南國のイタリアに滯在して、典型的な形式主義者ラファエルの研究に耽つてゐたアングルが其の結論として持ち歸つた「ルイ十三の誓願」と、ルーベンスの再來として北歐風の猛烈な寫實性を受け繼いだ「ロマンティックの獅子」が、其の獅子らしい力を發揮しはじめた此の「シオの殺戮」とは、何れ程鮮明なコントラストを感じさせたことであらう。その風格のまるで正反對な二人の巨匠が彼等の服心の後繼者を送つて、此處に再び藝術上の爭鬪を繰り返させやうとしたかの觀がある。果してこの畫は、古典主義に對するロマンティック派の挑戰狀となつた。兩派の間のあの有名な軋轢が此處にはじまる。現在から考へてみれば、此畫の出來榮は――彼の後期の大作に比すれば――遙かに拙ないものであつた。「これがそ

れ程の問題を惹起した作品か」と意外に感じる人もあらう。然し、あの時代の形式感からみたとすれば前代未聞の大膽さに思はれた筈である。

「シオの殺戮」に端を發しながら、而かも遙かに優秀な完成さを示してゐる後期の作品が二つある。「一八三〇年七月二八日」と題するパリ市街戰の畫と、「十字軍コンスタンティノープルに入る」とがこれである。兩者共に一種の戰爭畫ではあるが、前者は「現在のフランス」から題材を求めた唯一の作であり、後者はロマンティック特有の東方的歴史趣味を代表する作品で、共にドラクロワの傑作である。二枚共に濃厚な色彩が非常に美しい。二十世紀初頭の色彩畫家達が、何れ程此の畫から刺戟されたかと云ふ事情を知つてゐる者にとつて、此畫の與へる感銘は深い。然し色彩と云ふ點から、思ひ切つてドラクロワを代表してゐるのは何と云つても「アルゼリアの女」(二五)であらう。

色彩と光との豐かな近東から南方へかけての地方を、七ケ月の間旅行する機會がドラクロワに與へられた。その收獲の結晶が此の「アルゼリアの女」であつた。此處には、寶玉のやうに燦めく色彩の美しさと、東方らしく蠱惑的な肉體の魅力とが描かれてゐる。「しばらく暗い廊を通つ

てから婦人室に入る。絹布と黃金との錯然たる中に現はれる女と小供の新鮮な顏色と生き〱した光とに眼はくらむかと思はれる」と、ドラクロワは書簡の中に述べてゐる。千一夜物語の濃艶さを近東の自然の新鮮さにもどしたやうな美しさが、むせかへる程な高く强い香りを發散してゐる。しばらくでも此畫の前に立つたことのある人は、生涯あの色彩の魅力を忘れることが出來ないであらう。ロマンティック特有の近東趣味がフランス畫界のクラシック的要素となつたのは、實にドラクロワ以來である。最初に近東を訪れた畫家はドゥカン（Decamps）であつたが、フランス傳來の異鄕情調を愛する趣味が畫界の傳統となつて、現代の畫家にまで一種の支配權を所有してゐるのは、何と云つてもドラクロワの影響に歸せねばならぬ。當代を支配してゐた東方趣味の作品として、アングルの代表作「オダリスク」(一四)とドラクロワの傑作「アルジェリアの女」とを、鮮かな對照にある二つの大作として、同じ室內に間近く比較することの出來るのは非常な幸である。

ルーベンス風の性格を持つてゐたドラクロワは近東地方の風物に連關して猛獸の畫を澤山描いてゐる。馬に乘り槍を持つターバン姿の土人が、虎や獅子と鬪かつてゐる有樣は彼の好みの題材

であつた。色彩は濃く熱情は烈しく、それに東方の風土の香が高い。當時の彫刻家にルイ・バリ(Louis Barry)の如く猛獸專門の作家が出たのも亦、ロマンティック趣味のかうした一面から來るのであらう。彼にはなほ、ロマンティック派の趣味として文學的題材を扱つた作品が多い。英國に旅行した頃から、シェクスピーア、スコット、バイロン等の作品を畫題に求めることがしばく(く)あつた。既に出世作「ダンテとヴィルジル」からがそれである。墓堀りの場のハムレットをはじめ、ルーベンス風の大作サルダナパールなど、皆から云つた傾向の作品である。それから、最後に肖像畫であるが、此處にも亦、アングルとドラクロワとを比較する面白い作品がある。アングルのケルビニとドラクロワのショパンとがそれである。二人の氷炭相容れざる作家が、等しくその生涯を音樂家として立たうとした思ひ出として、吾々の微笑を誘はずに置かない紀念である。音樂好きな點では似てゐながら、この二個の肖像畫には美術家としての彼等の反對な性格が、何處までも頑固に自己を主張してゐる。

アングルの强烈な性格に守られてゐた古典主義が、力の弱い彼の後繼者達によつて形式化され

傳統化され、終極に於いて、唯だきれいな丈の裸體畫の群となつてしまつたやうに、ロマンティック風の文學趣味や異鄕情調も、ドラクロワの根强さなしには非常に危險であつた。ドラロッシュ(Paul Delaroche 1797—1856)のやうに、俗人本位の演劇氣分を愛する作家が巾をきかせたり、まるで地理書の挿畫のやうな東方の風物畫が流行したりしたのは、皆かうした關係からである。古典主義の場合と等しく、ロマンティック派にも亦彼等の陷るべき運命が待つてゐた。其の主義を標榜することとあまりに濃厚に過ぎて、觀察の堅實さと表現の力量とのこれに伴はざる多くの作家にとつては、兩派共に等しく危險な主義であつた。然し、この危險な道を切り拔けながら、其處に獨特の使命を見出し得た若干の風變りな作家がある。そこで談の順序として、——年代から云ふと可成り後のことになるが——此處にしばらく此種の作家を考察して置きたい。

五　理想畫と裝飾畫

一

十九世紀のフランス畫界に、前代未聞の大波瀾を卷き起した古典主義對ロマンティックの確執が、一面に於いて、本來人間の性情に宿つてゐる偏狹さに起因するものとしても、また他の半面に於いて、兩派の藝術的傾向そのものが、必然的に融和し難いものであることを認めなければならない。純造形的な形式感から考へても、題材を選ぶ場合の趣味からみても、一切の傾向が兩者の間で正反對だつたことに就いては既に述べた通りである。然るに此の和解し難い二種の形式感の間に、一個の折衷的な、而かも潑溂たる生命を失つてゐない樣式が生れて來た。不思議な魅力を持つてゐるシャセリオ（Théodore Chassériau 1819—1856）の繪がこれである。シャセリオはアングルの信任の最も厚かつた祕藏弟子であるが、間もなくドラクロワの流を汲んで、其處に獨自の境

地を見出したのである。頑なアングルの恩愛が嫌惡に代つたことは云ふまでもない。彼は生涯シャセリオの繪から眼をそむけた。人を訪ねても、シャセリオの繪が掲つてゐると顏を掩ふたと云はれてゐる。然しこの變節者の美しい繪には、アングルの面影が消えてしまつてはゐなかつた。

異郷の土地に生活してゐた父と異郷人の母とを持つてゐたシャセリオの性格の中には、既に異郷的な趣味が培かはれてゐたことであらう。十歳の時からアングルのアトリエに入つてゐた彼は、其師から非常に愛され且つ信頼されてゐた。然し、イタリアに遊學して古代の作品を觀察してゐる頃から、漸次自己の境地を自覺して、次第に恩師から遠ざかるやうになつた。一八四二年の作「エステル」[二七]（Esther se parant pour être présente au roi Assuerus）に現はれてゐる婦人の型は、ゴーティエの評してゐるやうに全く「ギリシャ＝インド式」である。輪廓の細めな顏に、大きく印象深く惱ましげな眼が美しい。象牙のやうな肌の細つそりした肉體も怪しく蠱惑的である。千一夜の濃艶な物語に出て來るやうな女である。アングルの古典趣味から離れて、ドラクロワ風の近東趣味に接近しつゝある事情を感じさせる姿である。アングルの「オダリスク」[二四]とドラクロワの「アルジェリアの女」[二五]との後に、シャセリオの「エステル」を置いて考へることは非常に興味

深い。名はトルコの宮廷内に住む女になつてゐても、「オダリスク」はラファエルの世界から拔け出て來たモデルである。アルジェリアの女には南國の鄕土のむせる程な香が高い。「ギリシャ＝インド的」なエステルは、シャセリオの構想に產れた種屬の不明な女である。

けれどもシャセリオを代表して、フランス畫界に於ける彼の地位を重からしめてゐる大作は、パリの會計檢査院に描かれた裝飾壁畫である。慘ましいことに此大作は、コンミュンの亂の火災で建物が燒けてから、長年の間雨ざらしになつてゐた。今ではその一部分（「平和」と名付けられてゐる）がルーブル美術館內の薄暗い廊下に救はれてゐる。フランスに於ける壁畫の歷史を考へる上で最も紀念的な作品の一たるを失はない。アングルの直弟子フランドランの壁畫に就いては旣に述べた。代表的な裝飾畫家シャヴンヌの前に、シャセリオのゐたことを忘れてはならぬ。恰もロダンの存在が偉大なカルポーを前提してゐるやうな關係である。「ギリシャで修業した印度人」と云はれたシャセリオは、彼の藝術的理想に基ゐて、和解し難い古典主義とロマンティックとを調和統一することの出來ためづらしい作家である。

二

シャセリオよりも其折衷的傾向に於いて更に著しく、理想の世界に沈潛することに於いて更に深い畫家はモロー（Gustave Moreau 1826—1898）であつた。富裕な家に生れ、母親と二人で孤獨な生活を送つてゐた彼には、生活そのものが極端に理想主義的であり得た。今ではミュゼーになつてゐる彼の住宅は文字通りの「象牙の塔」であつた。この象牙の塔を訪れて、其中に所藏されてゐる數多くの油繪や水彩の素描に、怪しく不思議な空想の世界を窺つたことのある人は、まるで蒸し暑い夜の夢のやうに不思議な追憶を持つてゐるであらう。英雄と妖婦と詩と死とを象徴する奇怪な幻の世界が、或は壁畫のやうに大きく、或はミニアチュアのやうに小さく、或は密教の佛畫のやうに、或は寺院の祭壇畫のやうに、樣々な形式に描き出されてゐる。「私は眼に見、手に觸れるものを信じない。眼には見ないで唯た心に感ずるものを私は信じる」と云つてゐた彼は、その幻想の世界を象徴するにあたつて、凡そ造形化され得る一切の手段を利用した。レンブラントの神祕的な明暗やイタリア畫家の壯大な構圖、ドラクロワの濃厚な色彩などは元より、サラセ

ン建築の薄明にきらめく室内から東洋の尊像の怪異な形相まで、時代の錯誤や情況の不調和を意とせずに、何でも使へる限りのものを利用した。そこに彼の所謂「豊富さ」があつた。その渾然たる融合の間に一種不思議な魅力があつた。それは決して、唯だ甘い一方の折衷ではない。種々雑多な借りものが、何れも完全に消化されつくして、絢爛に装飾化され、怪しく幻想化されてゐた。「スラミト」の姿はシャセリオの描く女の如く、「エディプスとスフィンクス」はイタリア十五世紀の畫風を思ひ出させる。「ユーローパ」を海中に誘ふ牡牛はコルサバードの宮殿を守るアッシリアの人頭牛その儘であるし、「良きサマリア人」の繪にはレンブラントの風格を偲ぶことが出來る。「サロメ」の舞ふヘロデの宮殿はサラセン風に装はれ、「セメレ」を抱くゼウスは不動明王の如き形相をしてゐる。ギリシャ諸神の王たるゼウスの如きは、ホメロスに歌はれフィディアスに刻まれて以來、其頃からの理想型が不朽の傳統として存在してゐるに拘らず、モローの繪に表はされたゼウスはまるで密教佛そのまゝである。濃綠色の肉體に巨大な眼が怪しく輝いてゐる。此畫の範が、はたして東洋の繪畫であつたか何うかは確證を得ないから解らないが、モローの性格から云つて、それは必ずしも不可能なことでなく、決して牽強附會な假說とは云へない。から

したモローの藝術を代表する作品の中で、最も目新しく感じられるのは水彩の大作「顯現」(一七)であらう。この作は、妖艶なサロメの前に血のしたたるヨハネの首が光輪に包まれつゝ現はれる有様を描いたものである。水彩描にあれ程な大作を見るのもめづらしいが、モローの作としても最も優秀な作品の一つであらう。畫面を包む神祕的な氣分から色調構圖等の技巧まで、申し分のない出來榮である。

然し、彼も亦流石にフランス人であつた。これ程までも觀念の世界に沈潛しながら、表現の仕方は飽くまで造形的である。ドイツの神祕畫家ベックリンとモローとを混同してはならない。ベックリンは畫を通して自然神教を說き、幽幻な死の世界を觀じるのである。畫家としては甚だ如何がはしく、極めて不健全な試みと云はねばならないが、それに反してモローの畫は——その成功した試みに於いては——唯だ絢爛な裝飾畫である。例へば壁掛けや氈の圖案のやうなものである。或はまた、こつてり上藥をかけた色彩の豊かな燒物のやうなものである。畫の主題に拘泥しないで純造形的な立場からモローの繪をみると、其處に一種の、高い意味に於ける工藝的な美しさが見出される。あれ程理想の世界に閉ぢこもつてゐた彼が、弟子達に向つてロートレクの才を

讃へたと云ふことは、彼の藝術的感覺を最もよく辯護するであらう。象牙の塔に住みながら、パリの魔窟に沈潛してゐたロートレクの風俗畫を認める丈の雅量を持つてゐた彼は、決して甘い空想家ではなかつたのである。

三

十九世紀前半期の裝飾畫に就いては、既にフランドランとシャセリオに就いて述べて置いたが、此方面に後半期を代表してゐるのはシャヴンヌ(Puvis de Chavannes 1824—98)である。リヨンの資産家の家に生れて糊口のための畫作を必要としなかつた彼は、畫界の確執にも加はらず、靜かな生活のうちに靜かな風格を持つ製作を續けてゐた。再度のイタリア旅行にルネサンス畫家の影響を受け、祖國の美術家の中では、古くはプッサン、新しくはシャセリオの感化を受けてゐた。プッサンと彼との間に共通な、氣品の高いフランス趣味を感じるところは不當でない。シャセリオの壁畫がシャヴンヌの出現を豫感させてゐることは、斷るまでもなく明白である。けれども、これ等の作家達とシャヴンヌとを分つ主要な相異點は、シャヴンヌが徹底した裝飾畫家であつたこ

とにある。彼の藝術では、一切の寫實的な要素が裝飾的效果の背後に隱れてしまつてゐるし、一切の題材的なるものが悉く形式化されてしまつてゐる。この意味から考へれば、彼の作風は極めてフランドランの樣式に類似してゐるものと云ひ得るであらう。それからまた、シャヴンヌとモローとに趣味の類似を肯定することも許されやう。アングルをラファエルに比し、シャヴンヌをジョットに比することも、恐らく當を得た比喩と云へやう。

生れつきの裝飾畫家であつた彼が、世の中に認められるやうになつたのもから云つた方面からである。一八六一年のサロンに送つたタブローの「戰爭」と「平和」と名付けられた作品が、アミアンの博物館の裝飾畫に採用されたので、六三年のサロンに出品した「勞作」と「休息」を彼は自費で寄贈した。シャヴンヌ自身の考によれば、この二對の作品は相連關するものなのである。そこでアミアン市は彼の好意を德とし、越へて六五年、更に「ピカルディアに幸あれ」を以つて同館の裝飾を行つた。この作は、シャヴンヌがはじめから壁畫として目論んだ最初の作品である。それ以來シャヴンヌは、彼の生涯を通じて殆ど壁畫ばかりを描き通してゐた。六七年マルセイユの博物館に、七二年ポワティエの市廳に、七七年パリのパンテオンに、八三年リヨンの博物館に、八

四年パリのソルボン大學に、八九年より九三年までパリの市廳に、九〇年より九二年までルーアンの博物館に、九五年には太西洋を越えてボストンの圖書館に、九八年再びパリのパンテオンに、休みのない製作が繼いた。(一八)

フランス人らしく自然に親しみ寫生を重んずる彼であつたから、これ等の大作にかゝる前の準備的な素描を撮るときには、常にモデルを使用して精密な觀察を怠らなかつた。此種の素描は、小さく桝形に線の引いてある紙の上に念入りに描かれる。これが出來てしまうと、唯だそれを桝形の割合に擴大して、引き延ばしながら壁畫に描き上げて行く。そこで、素描の時には寫實的だつたものが、壁畫になるとすつかり圖案化されてしまう。複雜なものが單純化される。素描の場合に、當然立體的であつたものが、壁畫では平面化される。風景すらも全く裝飾化される。空氣もなく陰影も少なく、靜かに流れる輪廓の線と、淡く柔らかな色彩とが、一切を調和し統一する。感情もなく音響もなく、唯だ透明で靜寂なシャヴンヌの世界は、かうして描き上げられて行くのである。彼は何んな場合にも、裝飾家たるその本分を忘れない。建物の内部の樣式や色調が、壁畫としつくり合ふやうにいつでも心掛けてゐる。建築の内部が裝飾敗けをするやうな失敗を決し

て彼は誘致しない。壁面から離れて壁畫だけが出しやばると云ふやうな結果は、シャヴンヌの仕事からは起らない。建築的な調和と云ふことを主眼に置いた極めて理智的な用意の周到さが、合理的な法則を求めてゐた。壁畫は、飽くまでも、これを圍んでゐる石材の色調に順應しなければならない筈である。パンテオンでシャヴンヌの製作振りをみてゐた人の語るところによれば、シャヴンヌは堂内に入るときには、何時でもきまつて石材の色調を注意してゐたと云ふ。實際、あれ程に白つぽく淡泊な堂內に描かれてゐながら、シャヴンヌの壁畫だけは建築との調和が非常に良い。薄布を通してみるやうな、白色の混ざつた色調の柔らかさが、堂內の氣分にしつくりと調和して感じられる。それ丈にまた、同じ堂內に描かれてゐる他の作家の壁畫が、不調和であり眼ざわりでいけない。がさがさした色が、まるで穢らしく思はれる程である。ソルボンヌ大學の講堂を飾る學藝の象徴圖「聖林」(一八)も亦同じ約束に基ゐて描かれたもので、堂內の黑つぽい感じと調和するやうに、沈んだ色調で統一されてゐる。その感じがやはり美しい。

シャヴンヌの後繼者にはモーリス・ド＝ Maurice Denis（1870—）がゐる。シャヴンヌにあつて

は氣高く叙事詩的であつたものが、ドニに於いては晴れやかな抒情詩や長閑な牧歌に變つてゐる。自然の裝ひの絢爛な森の中に舞ふ異教の神々の喜悅や、日の光の明るく柔らかい僧院を背景とする聖傳の世界が、手際よく裝飾化されて扱はれてゐる。フランス現代の裝飾畫界は彼に於いて其の良き代表者を見出すものと云へやう。

六　一八三〇年代の風景畫

一

フランス繪畫史上に思出の深い一八二四年のサロンで、アングルの「ルイ十三世の誓願」とドラクロワの「シオの殺戮」とが睨み合つてゐた時に、當時殆ど名を知られてゐなかつたイギリスの一風景畫家コンステーブル(一九) (John Constable 1776—1837) が三枚の風景畫を出品してゐた。運河と、乾草を積んだ二輪車と、ロンドンの近郊とを描いた風景畫であつた (Canal, Charrette à foin traversant un gué, Vue prés de Londre)。これこそは、當時の批評家が賢しく語つてゐる通り、眞とに「フランス風景畫が變身するための起源」となつたものである。あの强烈な戰爭畫を一氣呵勢に描き上げた色彩畫家のドラクロワさへ、このコンステーブルの畫を搬入の際に瞥見して、自作の空に急遽加筆した程だと云はれる。あの「殺戮」の畫が政府に買上げられるや否や、

その金を旅費にして直ぐイギリスに渡つた位で、コンステーブルに對しては餘程の敬意を表してゐたものらしい。あの色彩畫家でさへ左樣であつた程だから、このイギリス人が年若いパリの風景畫家達に與へた衝動の强さは非常なものであつた。大革命以來途斷へてゐたフランスの風景畫界に、かくて一大轉機が到來したのである。このころから、十九世紀末葉の、太陽の熱と光とを描寫してゐる外光派の運動まで、連綿たる風景畫の發展がフランスの畫界を賑はすやうになる。風景畫の持つ勢力が、近代の畫界を壓倒しはじめる發端が此處に見出されるのである。

然し、コンステーブルの出現する以前にも、フランスの畫界に風景畫の勃興を豫感させる徵はあつた。近世の美術史上で、現在吾々が「風景畫」と呼んでゐるやうな種類の作品――即ち Paysage intime ――がまとまつて出るやうになつたのは、十七世紀のオランダからである。[一九] 風景畫と云ふものゝ歷史を終局のところまで溯りはじめるなら、現存する最古の遺品は、ポンペイ地方の住宅建築を裝飾してゐた壁畫に見出される。恐らく古代ローマの習慣として、室內の裝飾用に風景畫を使つたものであらうが、現在ベスビオの熱灰の下から發掘された作例が、何の程度の畫工に描かれたものかは不明である。畫工の資格が不明である以上、それ等の遺品に基ゐて、當代風

景畫の發達の段階を決定することは六ケ敷い。クリスト教の時代に入つてからは、先づレオナルドの素描の中に一四七三年の年號の記入してある有名な寫生畫をはじめ、多分彼の眞筆であらうと思はれる若干の寫生畫と、自然現象の研究に使つたらしい素描とが殘つてゐる。同時に北方の畫家デューレルの筆になる幾多の趣深く美しい水彩畫がある。ヹネチアのジョルジョネが描いた「嵐」(La Tempesta) と名付けられてゐる色彩の非常に美事なタブロー (Galleria Giovannelli 藏) をも、亦此種の作品として數へることが出來やう。これ等が恐らく最も古い作例である。しかし「自然を發見した」ばかりのルネサンス時代には、純然たる風景畫の一般的な勃興はなかつた。前にも云つた通り、十七世紀のオランダになつて、paysage intime のまとまつた最初の發現が認められるのである。此の頃になつて「風景畫」と「靜物畫」と云ふ二つの全く新しい部門が繪畫史上に展けて來た。勿論、「風景畫」の意味を遙かに擴大して、宗教畫や傳說畫の背景までも包括するならば、現在ヴァティカノ宮に保存されてゐる古代の「オデュセオ風景畫」をはじめ、ジョットの聖傳畫以來、連續的に其作例を求めることが出來る。然し、オデュセオの傳說を物語る場合に風景畫の背景が必要なことは、あの漂流記の性質から云つて當然なことであるし、ジョットの聖

傳畫にしても、さう云つた事情は同様であらう。十五世紀以來、宗教畫や傳說畫に殊更——元來は不必要な場合にまでも——風景畫を背景に求めてゐる點から考へると、流石ルネサンスの時代には、特に風景畫の興味が生じて來てゐることを推察させる。ペルジノの十字架像の背景に描かれたウンブリア地方特有の長閑に透明な景色などは、その最も顯著な實例であらう。然し、これ等は要するに背景であつたにすぎない。

然らば如何にして、十七世紀時代のオランダ丈には單純素樸な風景畫が生じたか?と云ふに、恐らく、市民階級の勃興と深い關係があるらしい。新教を奉ずる當代のオランダは、舊教國スペインの絆を脫したばかりの純平民的な國柄で、市民階級を相手に製作してゐた畫家達は、少形の質樸な額畫だけで、當代社會の藝術的な需用を充たして行つたことであらう。從つて、貴族社會の趣味に投ずるやうな絢爛な美しさに輝いてゐるものや、實生活とあまりに緣の遠い題材を扱つてゐるものなどは、趣味そのものとしても要求され得なかつたであらう。當代のオランダ畫が、風景畫や靜物畫の類か、さもなくば、市民社會の日常生活を描いた室內畫や素樸な肖像畫に限られてゐたこと、宗教畫の如きも、レンブラント一人の作品を除いて殆どこれを認め得ないことなど

は、此の關係を裏書してゐはしまいか。且つ、レンブラントの宗教畫さへも——神祕的な宗教的氣分は濃厚であり、眞に宗教畫らしい宗教畫であるとは云へ——表現の形式は全く平民的で、隣國のフランドルを代表するルーベンスの極めて豪奢な作風などとは、著しく色彩の異なるものであつた。ルーベンスの聖母を王妃に喩へるなら、レンブラントのそれは當に農婦の如きものであつた。「聖書を初めて平易なオランダ語に譯した作家」としてレンブラントが稱讚されてゐるのは、聖傳の世界を聖傳の世界らしく神祕的に、しかも純樸な姿に描いてゐるからで、此處にも亦、當代市民階級の趣味と要求とが明瞭に代表されてゐる。かうした趣味の傾向が、彼等の日常眼に觸れてゐる自然の姿を、純樸な風景畫として求めたらうと云ふことは察するに難くない。謙遜な室內畫や地味な靜物畫が流行したことも、同一の事情から理解出來やう。史家の中には、オランダの自然の複雜な情景が、風景畫の發達を誘致したやうに考へる人達も多いけれど、何にも特にオランダの自然ばかりが畫家の興味を惹く筈はないのであるから、此種の論據は極めて薄弱である。若しはたして、市民階級の勃興と風景畫（Paysage intime）の發達との間に必然の關係があるとすれば、同じ理由から、一八三〇年代以來、近代美術史上に風景畫が隆盛を極めた事情をも

說明することが出來るであらう。

さて、フランスの美術界に於ける風景畫の狀況である。十七世紀時代、フランス繪畫の最初の勃興期に於けるプッサンやクロードの畫が傳說的人物を點景とする理想風景畫であること、並びに、ワトーの筆になる優雅な「愛の宴」が庭園樹木を背景としてゐることに就いては既に述べたが、此種の理想風景畫以外に、素樸な普通の風景畫の類は――有名な作家の製作の中には――世紀の改まるまで殆ど全く無かつたと云つて良い。ロココ時代の代表的風景畫家ユーベル・ローベル（Hubert Robert 1733—1808）の作品の如きもやはり一種の理想風景畫で、庭園風のものか、さもなくば當時の流行に從つて、古代の廢址などを配合したもの以上に出なかつた。下つて十九世紀の初頭時代に著された畫論の類にしても、風景畫を二種に分けて、理想型又は叙事詩型（le style idéal, le sty'e héroique）と田園型（le style champêtre, le style pastoral）との區別は認めながら、依然として前者のみを尊重してゐる。のみならず、風景畫專門の作家すらも、彼等自身の使命を以つて、單なる傳說畫の背景を描く丈に限つてゐるやうな有樣であつた。ましてダヴィット一派の全盛時代に、謙遜な風景畫などの生れやう筈がなかつた。

然るにイギリスに於いては、既に十八世紀の畫界を代表してゐるゲーンスボロー（Thomas Gainsborough 1727—1788）のやうな肖像畫家の作に風景畫があるばかりでなく、ウィルソン（Richard Wilson 1714—1782）の如く風景畫專門の畫家さへも出てゐる程で、十九世紀に入つてから、コンステーブルをはじめボニントン（R. P. Bonington 1801—1828）やターナー（William Turnur 1775—1851）等の風景畫家が輩出して、フランスの作家達に少なからぬ影響を與へてゐる。元來イギリスが、美術史上に參與しはじめたのは漸く十八世紀以來のことでありながら、そのくせフランスの畫界に對しては可成り大きな關係を持つてゐる。既に十八世紀時代に、ホガースの風俗畫がそれであつたが、十九世紀に入つてからも、ロマンティック期以來のフランス畫家が多くイギリスに遊び、彼地の美術や文學に親しんでゐた事情は注目に價する。ワトーをはじめ、ドラクロワから最近のモネ（Cloud Mon t）に至るまで、英國畫界との關係は隋分密接であつた。近代フランスの風景畫家が、英人コンステーブルを始祖とするに何の不思議もない。

二

コンステーブルは、先進者としての感化をゲンスボローとウィルソンとオランダの畫家達とから受けたが、最も良く彼を指導したのは自然そのものであつた。近郊に出て、丘と谷と森と牧場とに親しんでゐる間の彼は幸福であつた。小川と水溜りと納屋と水車とに彼の心は惹かれた。「余は醜いものを知らない。物の形は何うであらうと、光輝と陰影とは常にこれを美化してゐる」と云つてゐた彼にとつては、自然に親しまずに古畫ばかりを模倣してゐる程に馬鹿氣た誤謬はなかつた。「いつも煤ぶつて壞れかゝつた古臭い畫ばかりみてゐて、一度も田野と綠草と太陽とを知らない！　畫廊や博物館ばかり訪れて、決して神の創造したものに親しまうとしない！　何と云ふ馬鹿氣たことだらう！」と。これ等の言葉は、まるで印象派畫家の主張のやうに聞へる。事實コンステーブルは、彼の撮つた習作の裏面に其時の天候を書き留めて置く習慣を持つてゐたと云ふ。モネの先驅者を此處に見出すのも不當ではあるまい。勿論、彼の様式には傳統の世界が支配權を持つてゐたが、年若い畫家達を刺戟する丈の要素は充分にあつたのである。

コンステーブルと同じく、一八二二年以來パリのサロンに出品してゐた英人ボニントンは、小供の時からフランスにゐた。十五歳の折ルーブルで模寫をしてゐる彼が、旣にドラクロワの注意

を喚起するに充分であつたと云ふが、早熟な彼は水彩畫に得意で、此方面で特にフランス人を感心させたらしい。手際の非常に輕妙な作家であつたが、殘念なことに夭折してしまつた。それにも拘らず、若いフランス人を指導する丈の使命は充分はたすことが出來たのである。

フランス人が、潑溂たる自然感の下に風景畫に親しみはじめたのは既に始祖プッサン以來のことであるが、何れも理想畫家ばかりで、Paysage intime を描いてゐたのはほんの少數の、しかも、ほんの謙遜な役割しか美術史上に持つてゐない人達ばかりであつた。プッサンの近親にあたるガスパル・デュゲ（Gaspard Dughet 1613—1675）の如きはその一人であつた。驢馬の背に畫道具をつけてローマの近郊を寫生して歩いてゐたと云ふ。穩かなまるで日本畫のやうな彼の風景畫が、ローマの寺の外陣の壁に見掛けられる。彼の畫には、所謂「理想風景畫」らしいところが少しもない。フランス繪畫史上で此種の風景畫を描いた最初の作家は恐らく彼であらう。下つて、十九世紀に入つてからも、この程度の風景畫家ならば少しはゐたが、何れもこれまでの美術史上殆ど其名を認められないやうな次第で、外來者コンステーブルの名前ばかりが獨り光彩をはなつ

てゐた。以前から、新しい風景畫の先驅者として許されてゐたのはジョオルジ・ミシェル（Georges Michel 1763—1843）位なものであらう。彼は若い時分から他人の世話になつてゐたが、洗濯女を妻にして大勢の小供を養ふやうになつてからは餘計に困つてゐたらしい。ある貴族の保護を受けて其の領地に住み、畫好きの貴族とアトリヱ暮しをして風景畫を描いてゐた。彼の製作は大體三つの時期に分けて考へられる。はじめは模策の時代で、十七八世紀の畫家達――特にオランダ人達――の風格を倣つてゐた。次は、傳統の世界を離れはじめた時代で、イギリスの畫家――特にコンステーブル――の影響を受けてゐたことが認められる。最後の時期は、極く單純で平凡な風景に興味を感じて此種の寫生をはじめた時代である。全體として、年と共に寫實的傾向が著しくなりつゝあることが認められる。オランダ畫の傳統は未だ幾分殘つてゐたが、同時に新時代の曙光をも豫感するに困難でない。かうした關係から、過渡期を代表する作家としての彼を認めることが出來るであらう。大革命の折には、ミシェルも亦ジャコベン黨員との交りが深く、ロベスピエルを讃美したり、バスティーユの占領に加はつたりしてゐたが、流石に其間も、自然に親しむことを忘れなかつた。社會のいさくさから逃れて折々パリの近郊を寫生に行つたと云ふ事實は、

かのダヴィットなどと比較してみて眞とに面白い對照である。古典主義者としてローマ共和政治の讃美者とならずに、風景畫の先驅者として、自然讃美の先例を展いたところに彼の歷史的使命が存在する。

三

あの執念な、古典派とロマンティック派との爭鬪の間に生れた年若い風景畫家にとつての新しい目標は、古代の廢址を取合はせた理想畫でもなく、また自然の熱情を詩化したやうな荒れ景色でもなかつた。唯だ靜かな自然の有りのまゝの姿であつた。當時の美術批評界でとりわけ新興の風景畫を辯護してゐたトーレ（Thoré）が、書簡の中で懷し氣に追想してゐるやうに、大都會の屋根裏に住んでゐた年若い畫家達は、窓から見える他人の庭の僅かな樹木の梢にさへ親しんでゐた。「春になると、小さなポプラの新鮮な芽生が吾々の心を誘つた。秋になると、吾々は落ちて行く枯葉の數を數へた」と云ふ彼の言葉に窺はれるやうに、唯だ素直な心持ちで極く平凡な自然に親しみたがる都會人の感覺が、風景畫の新しい表現を求めたのである。彼等も亦「時代の兒」である

以上、畫界の空氣をまるで呼吸しないわけには行かなかつた。古典派とロマンティックの爭ひをよそに、大都會の生活からはなれて近郊の森の野生な新鮮さを樂しんではゐたが、傳統の影は何處かに殘つてゐた。然し、新しい感覺から新しい表現が生れて來たことは斷るまでもない。森の影に女神を舞はせたり、喬木を英雄化したりする半面と、印象派に手のとゞきさうな素直さと大膽さの半面とが、彼等の製作には同時に表はれてゐる。

新興の風景畫家の中で最も優れた作家はコロ（Camille Corot 1796—1875）である。古典派とロマンティック派と印象派とが、彼の藝術に於いては、何等の不自然さなく、素直に和合し統一されてゐた。プッサンの昔からモネの現代まで、フランスに生れた一切の風景畫の傾向が彼の筆に融合されてゐる。色調と素描とを尊び、落付いた調和のある全體的效果を求めてゐたことは、コロの言葉からも作品からも容易に理解される。あの透き通るやうに色の澄んだ水邊や、柔らかく靜かな韻律に慄く木立は、コロの風景畫を代表するものとして、誰の眼にも親しいであらう。然し彼の藝術には、かう云つた「完全な調和」そのもののやうな姿の他に、なほ二種の異相がある。「或る朝」（1850）や「モルトフォンテーンの追憶」（二〇）（1864）に代表されてゐるやうな、森の女神や

質樸な娘を點景とする抒情詩的な氣分と、「コリセオ」（1826）や「ドゥーエの鐘樓」（1871）に代表されてゐる素直な寫生とがこれである。

コロが畫家の修業をはじめた時、彼を指導した人達は皆理想風景畫の作家であつた。彼にイタリア旅行を薦めたベルタン（Victor Bertin 1775—1842）の如きは、古代の廢址を配合しない風景畫と云ふものを全然承認しなかつた程である。コロがローマで仕上げた最初の紀念が、あの巨大な古代ローマの鬪技場を配した風景畫「コリセオ」だつたのも偶然ではない。それからまた、彼が祖國の諸地を寫生して歩いた時の同じやうな紀念は「シャルトゥルの本山」（1830）であつた。ロマンティック派の中世趣味と相通ふことを思ひ合はせると、——これは偶然かも知れないけれど——此處にも亦「時代の兒」たる彼の面影が見出されるやうで面白い。而かも更に興味を惹くのは、これ等の傳統的な趣味から生れた初期の作品が、何れも全く新しい感覺に生れ、新しい表現に装はれてゐたことである。素直な寫生を求める彼の一面が、これ等の作品から明らかに窺はれるのである。晩年、コンミュンの亂を避けてドゥーエに留つてゐた時、家の窓端に坐つて丹念に描き上げた「ドゥーエの鐘樓」が、まるで印象派の作品のやうに寫生的であることをここに考へ

合はせてみるならば、コロが風景畫家として、如何なる歴史的使命を帶びてゐたかを推察するに難くない。彼自身、生涯の思出として「コリセオ」を懷しんでゐたと云ふ事實も、此處に新しい意味を持つて來る。自分自身に對して求めることの少なかつたコロは、唯一の願望として、「コリセオ」を美術館に送ることを遺言した。現今ルーブル美術館で此畫に面接する人は、この作品の純樸さとつゝましさとを忘れ得ないであらう。

冷やかな夕暮に沈み溫たゝかい曙光に沐浴する森と沼との靜けさを愛してゐた彼の、好みの樹木はポプラと白楊と白樺と柳とであつた。彼の畫に、感じの堅い喬木の類を見掛けない事實と思ひ合はせてみるならば、彼の趣味の極めて抒情詩的であつたことが明らかにわかる。が、それにも拘らず彼の藝術は、決して文學的氣分に惑溺した感傷さに陥らなかつた。ロココ風の纖細さを持ちながら、決して裝飾的な華かさに硬ばらなかつた。音樂的な韻律の美しさを描きながら、決して生氣のない形式主義に墮落しなかつた。何處までも新鮮で潑溂としてゐた。生氣と堅實さとに漲つてゐた。此處にフランス人らしい彼の長所がある。當代の北歐畫界を代表してゐた初期ロマンティックの風景畫家は――若々しい自然感を標榜しながらも――なほ、夕日の射す岩山の上に

十字架を立てずにはゐられなかつた。そんな事情を考へ合はせてみると、コロがフランス畫界の代表者の一人として、プッサンとセザンヌとの間に位しつゝ、風景畫の粋を表示してゐる關係が明らかになる。クロード・ロランの理想畫を尊敬しながらモネの外光派に近づからとしてゐた彼の生涯の歴史的使命が、良く解るやうに思はれる。

コロと時代を同じくするフランスの風景畫界は、なほ多くの有能な作家を所有してゐた。自然の熱情を求めてサン・クルー公園の洪水を描いたポール・ユーエ（Paul Huet 1803—1868）や、樫の喬木とアルピの連峯との堅さを愛して自然を英雄化したテオドル・ルソー（Théodore Rousseau 1812—1867）や、コロに近い抒情詩を好むドービニー（Charles François Daubigny 1817—1678）をはじめ、ドラクロワ風の濃厚さを帶びたディアス（Narcisse-Virgile Diaz 180?—1876）、コンステーブルと關係の深いデュプレ（Jules Dupré 1811—1889）、オランダ畫家に倣つて田園の家畜を描いたトロワイヨン（Constintin Troyon 1810—1865）が其の代表者である。然しこの頃から、此種の Paysage intime はフランス畫界の水準面を形作る一つの要素として、誰の眼にも馴れきつた畫題

になつてしまつた。その關係は、恰もアングル以後にアカデミックな裸體畫の斷へたことがないのと同樣である。モネに少なからぬ影響を與へたブーダン（Eugène Boudin 1824—1898）をはじめ、寂しい自然の情景を描くカザン（J. C. Cazin 1841—1900）や、コロの遺鉢を傳へる水彩畫家のアルピニー（H. J. Harpignies 1819—1916）などは此う云つた意味の作家である。

七　平民の美術

一七八九年の大革命に最初の重要な轉換期を持つ近代フランスの畫界は、一八四八年の二月革命に於いて、更に第二の顯著な改新の時機を與へられた。大革命の後と同樣に、此の場合にも亦共和制が布設され、當時流行の平民的社會思想に平行して、平民的な趣味に基く新しい繪畫が生れて來た。一般藝術史上に於ける自然主義の運動に先立つて、造形美術史上の寫實主義が勃興してゐる。當時の有力な美術批評家トーレの言葉に從へば、「嘗ては、神々と王公とのために藝術が營まれた。今や恐らく庶民のための藝術が生るべき時期であらう」と。この新しい時代を代表する作家が三人ある。ミレー（J. François Millet 1814—1875）とドーミエ（Honorè Daumier 1808—1879）とクールベ（Gustave Courbet 1819—1877）とがそれである。

一

ドーミエは漫畫界に於けるドラクロワであつた。史家は時として、彼をロマンティック運動の副産物として扱ふことがある。例へば、彼が文學的題材を好むで扱つたと云ふやうな點から考へてみれば、たしかにロマンティック風であつたらう。ダンテとシェクスピアとバイロンとを繪畫化したドラクロワに比べて、セルバンテスやモリエールやラフォンテーヌの作物に畫題を求めたドーミエは、悲劇と喜劇とに趣味こそ違ふが、文學的な點では似通つてゐる。けれども藝術家としての態度から云ふと、彼は明らかに新時代の兒であつた。ルイ・フィリップを漫畫に諷刺した科で六ケ月間牢獄生活を送つたと云ふ履歴が、最も單純にこれを證明する。パリに住んで、セーヌの河岸や街の景色を版畫に描いたのを手はじめに、勞働者を描き、洗濯女を描き、寄席や芝居を描いた彼は、世相の樣々に輕妙な筆を走らせた。三等客車の中の子供を抱いた田舍の神さんが最も好ましい題材の一つであつたことは、誰でも知る通りである。然し彼のユーモアは、單に風俗畫ばかりでなく、多くの奇智に富んだ諷刺畫となつて現はされた。

それからまた、ドーミエの繪畫を技巧の方面から考へても、やはりロマンティックらしい色彩があつた。石版畫に於ける彼の筆の輕妙さは、また油繪の上にも窺はれた。太く力強く大膽な筆觸を達者に働かせる彼は、素描のやうに僅少な刷を簡結にはこんで、極めて彫刻的な肉付や輕く漂逸な味ひを出してゐる。黑と白との描線を强調した獨特な色彩の用法も非常に面白く、これ等の點にドラクロワの面影を認めることは決して困難でない。彼の風格に特有な漂逸さを最もよく代表してゐる作品は、恐らく小形な「ドンキホーテ」であらう。唯だ一色の青空と茶褐色の丘とを背景にして、白色の輕妙な描線に描かれた瘦せ馬の上に、おどけたドンキホーテの姿が影畫のやうに乘つてゐる。

然し、彼がフランス繪畫の歷史上に殘し得た最も美しい傑作は、モリエールの喜劇に題材を求めたルーブル所藏の「Scapin と Crispin」(八)である。舞臺の脚光に照らされた二人の狡猾な男達の半身と舞臺の背景の一部分とが、可成りの大きな型に畫かれてゐる。脚光に照らされた桃色と、陰影に沈む藍色とが、明るく柔らかく、華やかに透明な調和を形作つてゐる。ブルボン王朝時代の(八)ワトーに描かれた舞臺氣分が、此處に現代化されたまゝ、その洗練された趣を少しも失はずにゐ

ることを思はせる。脚光を繪畫に取り入れることは、ドーミエに始まりドゥガ（Degas）に極まつた。一體に、彼の油繪は卽興的で石版畫の手法を思はせる小品が多いけれど、此の「Crispin と Scapin」などは實に立派なもので、非常にクラシックな落付きと品位とをそなえた作品である。

批評家の多くはドーミエとミケランジェロとの類似を說く習慣を持つてゐる。ドービニーがシクストス禮拜堂の天井畫を仰いで「ドーミエそつくりだ！」と云つたことや、「この道化者は若干のミケランジェロを皮膚の下に隱してゐる」と云ふバルザックの言葉に、其の端を發するものらしい。ちよつと心外に考へられるこの比喩が、實は最も適切に、ドーミエの繪畫の短刀直入的な力强さを表示してゐることは、誰しも否み得ないところであらう。然し、ルーブルに揭げてある此傑作を前にしては、むしろ、十八世紀以來の洗練されたフランス趣味が直接に銳く感受される。ワトー以來、時代思潮の背後に祕むでゐた此の種の傾向が、十九世紀の後半期になつて此處に再び姿を現はしたのではないか。ドーミエ以來、かうした趣味の代表作家を散見する事情を考へ合はせてみても、此の作に表示されてゐるその特質を强調して置きたい。

×　　　×

ミレーは通常、コロやルソーと同じく、一八三〇年代の風景畫家の一人に取扱はれてゐるが、これは、當代畫家達の個人關係を主にした考方である。彼等一派の作家達が、パリの近郊バルビゾンの森に集つてゐた時には、ミレーも亦共の中心人物の一人ではあつた。然し、時代思潮の上から、題材の扱ひ方や趣味の傾向などを主位に置いて考へる場合には、四八年代の雰圍氣の中に彼を編入する方が、より自然なやうに思はれる。勿論、繪畫史上の考察を時代思潮の方面から扱ふことは相當に危險ではあるが、ミレーのやうに、その歷史的使命が主として時代思潮の興味に依存してゐて、純藝術的な價値とは左程の關係を持つてゐない場合には、かゝる方面から取扱ふ方が事實至當なことであらう。畫家としての技能の點から云へば二流か三流の作家に過ぎないミレーが、あれ程の歷史的位置を持ち得てゐるのはかうした關係からである。四八年代を代表する平民主義の運動と平行して起る藝術上の現象にとつて、云はゞ先覺者の役目を彼が持つてゐたためである。そしてまた、此の方面から、後代の遙かに才能の優る作家達にまで、深い影響を殘してゐるのである。ベルジウムに生れて筋肉勞働者を題材に優秀な製作を澤山遺してゐる彫刻家のミュニエ（Constantin Meunier）や、高原の透明な空氣に包まれた牧人の生活を描いたイタリアの

セガンティニ（Giovanni Segantini）をはじめ、現代畫の最も偉大なる始祖の一人であるファン・ホーホ（Vincent van Gogh）などに、ミレーの影響を否定することは出來ない。

農民の子として生れたミレーは、パリに來てから、はじめ歴史畫家ドゥラロッシュのアトリエに入つてゐたが、間もなく美術館の中でばかり日を送るやうになつた。一八四八年まで、彼は歴史畫と寫實畫との間に立ち迷つてゐた。四七年のサロンに出品したものはなほ「聖ジェローム」や「エディプス」であつたが。翌四八年のサロンには、「猶太人」（Captivité de Juifs à Babylon）と共に農民の作業を描いた繪を一枚（Vanneur）出品してゐる。前者はドラクロワの影響を受けつつ東方趣味の題材を扱つたものであるが、これに對して後者は、ディアスの忠告に從つて田園畫を試みた最初の作品である。彼の所謂「彩華ある樣式」を棄てゝ、新しい傾向に彼自身の使命を見出すに至つた最初の作品が此處にある。而かも其の製作年代は、平民運動の熟し切つた一八四八年であつた。かくてミレー獨特の農民畫が生れる。世間では非常に有名になつてゐる――然し畫としては何の感興も惹き得ない――「落穗拾ひ」(三〇)の製作されたのが一八五七年で、最も徹底した寫實的傾向を示してゐる「鍬に寄る農夫」の出來たのが六三年である。「大地の聲」や「額に

汗して糧を求むる者」の描かれる時が終に實現して來たのである。
斷るまでもなく、農民の生活を畫に取り入れること其物は旣に十六世紀にはじまるので、それ丈では、別段めづらしい題材とは云へない。ルネサンス期以來北方畫家の中には、折々農民の風俗畫を描いてゐる作家を見出すが、殊に十七世紀時代のオランダ・フランドル地方には、此種の作品を多く散見する。然し、題材そのものは農民の風俗を扱つたものでも、從來の作家とミレーとの間には、その扱ひ方に非常な相異があつた。從來の畫家達は、等しく都會人の立場から好奇的に農民の生活を見てゐた。從つて彼等の扱ひ方は、多く諧謔的に野人の風俗を描寫するにあつた。野人の宴の粗野な歡樂の有樣を描いたルーベンスの畫の如きは其の代表作であらう。しかるにミレーは、農民の眞實なる友として、農民の立場から彼等の生活を描いたのであつた。農民の倫理と農民の宗教と農民の抒情詩とを描いたミレーの試みが、「扱ひ方」として全く新しいものであつたことは云ふまでもない。此處にミレーの歷史的意味がある。元來が農民の家に生れ、農民の父と農民の祖母との好意から畫家になつた彼であり、バルビゾンの森に親しみ、農民らしく勞苦の多い生活を送つてゐた彼であるから、新時代の平民主義的な思想に全然無感覺だつたらうと

は考へられない。何等かの主義主張を標榜すると云ふのでなく、單に自分達の環境を描いたものだつたにしても、歴史畫家としての生涯を踏み出した彼が、四八年以來一轉して農民畫家となり切るためには、暗々裏に支配權を握つてゐる時代思潮の力を認めなければなるまい。ミレーの趣味に混入してゐるトルストイめいた傾向があまり濃厚に現はれないですんだのは、寫實本位のフランス的な性格があつたからであらう。然し、十八世紀の啓蒙思想に生れたグレーズの道學的な風俗畫と、十九世紀中葉の平民的社會運動に刺戟されたミレーの農民畫との間に、現象の類似さを認めることも不可能とは云へない。そしてまた、グレーズやミレの名聲が、藝術的には可成りに不純な興味から生れてゐたことも肯定しなければなるまい。かゝる意味から、ミレー丈を一人バルビゾンの畫家達から切り離して、四八年代の仲間に編入する方が自然なのである。

二

ミレーによつて展かれた繪畫史上の新しい分野を更に擴大して、フランス畫界を征服しやうとしたのがギュスターフ・クールベであつた。修學時代に最も好んでオランダの畫風を慕つたこと

や、一八四七年にオランダ旅行を試みてゐることをはじめ、彼の代表作の多くが郷里の田舍生活に題材を求めてゐる事實を考へ合はせてみても、ミレーとクールベとの間に、必然的な繼承の跡を偲ぶことが出來る。けれどもまた他の一面から觀察すると、一見したところ正反對な性格を持つやうに思はれるダヴィットと彼との間にも、興味深い平行現象を見逦し得ぬであらう。一七八九年の大革命に生れた共和政府に立脚して、古典主義の獨裁權を主張したダヴィットと、一八四八年の二月革命以後の共和政時代に活動して、藝術上の平民主義を徹底しやうとしたクールベとは――假令その藝術的信念に於いて相異するところがあつたとしても――若干の共通な要素を所有してゐる。社會的動亂に卷き込まれて異鄕に骨を埋めるやうになつた運命からして、二人は似てゐた。社會運動を利用して藝術上の主張を押し通さうとした點さへも同じであつた。

然し、その文化史的關係に於いてこそ二人は非常に類似してゐたが、藝術家としての態度から云ふと、其處には可成り大きな相異があつたやうである。ダヴィットと雖も畫家らしい素質を缺きはしなかつたが、彼からみれば、クールベの方が遙かに畫描きらしい畫描きであつた。ダヴィットのやうに、藝術を以つて社會征服の手段に供するやうな眞似は、決してクールベの敢てしなかつ

たところである。クーベルが當代社會思想家の中心人物たるプルードンと深く交つてゐたと云ふ事實はあつたにしても、それは、ロベスピエルとダヴィットとを結むだやうな關係ではなかつた。一八七〇年に生じたコンミュンの亂のとき、特設政府時代にクールベが美術關係の總務となつて働いたことは、ジャコベン黨員としてのダヴィットを思はせはする。けれどもクールベは、その代表作の多くを、鄕里オルナンの片田舍に送つてゐた自適生活の間に仕上げたのである。かう云つた事實を思へば、遙かに藝術家らしい彼の性格を推知することが出來やう。

一八四八年の革命が起る以前、ルイ・フィリップの治下では、サロンの審査が美術院會員の手に掌握されてゐたから、官學派の勢力が非常に強く新興の畫家達は壓迫されがちであつた。然るに四八年の革命と共に、美術院の會員には從來の權能が奪はれて、雜多な試みが平氣で通過するやうな狀態になつた。そこで翌四九年、再び新に審査機官を設けることになつたのである。四八年から九年にかけてクールベは多くの作品を送つてゐるが、中でも優れてゐたのは等身大の四人の男――クーベル自身と其父と二人の友――が食卓を圍んでゐる故鄕の家の有樣を描いた作品であつた(Une après-dinée à Ornans)。當年の作は彼に名聲を與へ、畫界の注意を喚起し、彼自身に

もその使命の所在を自覺させた。オランダの繪畫に洗禮をうけて田園的題材を好んでゐた彼は、此時分から毎年郷里に歸ることを怠らず、素樸な自然に親しみながら、風景と狩獵と農夫とを描いてゐた。生家の納屋をアトリエに改造して新鮮な大地の香を呼吸してゐた彼にとつて、最大の收獲となつたものは「ナルナンの埋葬」である。數十人の人物を等身大に描いて横長い構圖にまとめたものである。埋葬の行はれてゐる場所は廣漠とした寂しい野邊で、低い丘を連ねる暗い單調な自然に圍まれてゐる。そして、會葬者達の衣服の黑色が、此の自然の暗さと單調さとを餘計に强めてゐる。死者の肉親達を除いて、墓穴の周圍に集まる人達の顏には何等の表情もない。牧師をはじめ、唯だ自分達の役目を片づけるために居合はせてゐるだけで、儀式の怠屈さと、自然の單調さと、色彩の暗さとが、實に良く調和してゐる。かうした寫實らしい寫實的な表現に、クールベ特有の頑乘な堅さが加はつて、無雜作な、しかし極めて生氣のある一種の「張り」が、畫面いつぱいに漲つてゐる。此作の出品されたのが一八五〇年であつた。七年の後に發表されたフローベルの「マダム・ボヴァリー」と此作とが、全く共通な時代趣味を反映してゐることは面白い。その文學と美術とに於ける此の二つの傑作は、其の表現の形式に於いて如何にも類似してゐる。その

藝術史上に於ける意義に於いても亦恐らく同樣なことであらう。

然し、クールベを當代の社會思想と結び付けて考へるためには、「オルナンの埋葬」のやうに純藝術的な落付きのある作品よりも、同じ五〇年に製作された「石切り」の方が好都合である。この繪は、鄕里の道畔で每日働いてゐた親子の勞働者を描いたものである。クールベとしては、何も此畫によつて社會思想を宣傳しやうとしたのではない。唯だ彼の藝術上の主義として、卑近な環境の世界から題材を求めただけに過ぎない。ダヴィットの試みた場あたり的な共和政治讃美の繪畫と同一視することは不贊成である。然し、趣味とか興味とかの點で當時の思潮と平行する現象を認めると云ふのならば、決して誤りでなからう。同じ意味から、五七年のサロンに出品された「セーヌ河畔の女」に描かれてゐる都會生活に疲れた二人の娘なども、平民主義の代表者である。その他、クールベの藝術的生涯を徵象する「アトリエ」に、モデル女や百姓達に交つて社會思想家プルードンが描かれてゐることも、同じ意味から興味を惹く。元來平民運動と親しい關係に置かれてゐたクールベは、一八四八年以來共和黨員となり、五一年のクーデター以來帝政派に反抗して來てゐた。七〇年にレジョン・ドヌールを拒絕した事件もその現はれの一つであるが、セダ

ンの落城後に起つたコンミュンの亂に加はつた結果は終に重い罪に問はれ、身を以て國外に逃れるやうな始末となつた。官學派の壓迫のため故國の藝術的境地までも失つて、スヰスに寂しく客死するに到つた彼の悲慘な運命は此處に胚胎する。

一八五五年、パリに萬國博覽會が開かれた時、それに附屬する美術展覽會のためにクールベは數多くの作品を送つたが、「オルナンの埋葬」や「アトリエ」は拒絶されてしまつた。その上審査の結果にも色々不服な點があつたので、彼は展覽會場に近く家を借りて、拒絶された自作の個人展覽會を行つた。今では普通の習慣になりきつてゐる個人展覽會も、此時分にはまだ目新しい試みであつたし、「寫實主義」を標榜して公の展覽會に對抗する目論見でもあつたから、畫界の注目を惹くには充分であつた。此展覽會を觀に行つたドラクロワは、日記の中にその批評を書いてゐる。「現代の最も興味ある作品を審査員達は拒絶したのだ」と云つてクールベに同情しながら、「オルナンの埋葬」や「アトリエ」を稱讃した。嚴密な意味に於いて個人展覽會と云ふものが、何時から始まつたか? と云ふに、既に、ダヴィットが大作「サビニの女」を特別展覽して、自ら古典主義を標榜した解說を附したことを考へれば、クールベの行つた一八五五年の個人展覽會

が、——通常說かれてゐるやうに——かうして試みの最初のものであつたか否かは疑はしい。然し兎も角も、美術史上に極めて紀念的な企であつたこと丈は肯定される。彼の足跡に從つたマネが、同じく個人展覽會を開いて自己の藝術的立場を明らかにしてから、此種の試みを行ふことが、新興畫家達の常習的な慣例になつたことは斷るまでもない。かう云ふ來歴の意味深い個人展覽會に際し、カタログの序にクールべは自己の藝術的所信を述べてゐるが、これは、時代思潮との關係を考察する上で大切な史料になつてゐる。「吾々の時代の風俗と思潮とを表現すること、畫家としてのみならず人間として處すること、一言にしてつくせば、現在生きつゝある藝術を造ること、これが私の目的である」と云ふ言葉が、「寫實主義」の說明として附加されてゐる。普佛戰爭の起る直前一八六九年のミュンヘンに開かれた萬國展覽會の折りには、彼は大變な人氣を以つて迎へられた。そして、藝術の保護者として聞へたかのルードウィヒ二世からも非常な榮譽を與へられた。所謂「寫實主義」が北歐の畫界に流行するやうになつた點から云つても、クールべの務めた役割は隨分大きかつたのである。

八　印象派と其の前後

一

クールベを中心とする寫實主義の運動が、造形藝術以外の文化に屬する社會思潮に刺戟されて起つたものとするならば、「印象主義」の運動は、反對に、純造形藝術的な要求だけに促されて生じた現象であると云つて良い。斷るまでもなく、寫實派の畫家達を導きつゝあつた最も根本的なる要求も、純粹に造形藝術的なものではあつたらう。然し其處には、四八年代の社會運動が――少くとも題材を撰擇する上には――密接な關係を持つてゐた。ところが印象派の運動には、別段から云つた種類の背景がない。何等の思想や敎義に導かれることなく、純粹に造形藝術上の問題として、極めて自然に改革の機運が起つて來たに過ぎなかつた。從つて、此派の作家に共通な傾向としては、畫界の空氣に對する不滿の念だけであつた。趣味や畫風は必ずしも同一でなかつた。

それは此派の成立の經過を回顧した丈でも明らかなことである。

今ではもう立派な美術様式の個有名詞になりきつてゐるあの「ゴティック」と云ふ言葉が、かつては嘲笑的な渾名であつたと等しく、「印象派」なる名稱も、實は遇然の機會に生れた全く同性質の渾名である。一八七四年、「無名會」(Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs)の展覽會に出品されたモネの作「印象、昇る太陽」(Impression, soleil levant) から思ひ附いて、ある批評家が「印象派の展覽會」(Exposition des Impressionnistes) と云ふ文字を使つたのが元で、此の名稱がたちまち有名になり、後には此派の作家達も、此便利な名稱を自ら使ふやうになつた。此派の成立するまでの重な出來事を述べれば大體下の如くである。

一八六二年頃から、モネを中心にしてシスレイ (Alfred Sisley 1839—1899) ルノワール (Auguste Renoir 1841—1919) 等、仲の良い作家達が集つてゐたが、六三年に展かれたマネの展覽會をみて刺戟される所多かつた。同年開かれた有名な「落撰畫展覽會」(Salon des Refusés) にマネの大作「草原の中食」が出品され、續いて六五年のサロンに「オランピア」(Olympia) が出品されて公衆の激怒と嘲笑とを買つた。六六年、モネはマネと交りを結び、他の作家達もモネを通じて

これに加つた。同年ゾラはEvénementにサロンの批評を書いて、マネの藝術を辯護しはじめた。ゾラが此の批評に筆をとりはじめたのは、等しくマネの畫に感心してゐたセザンヌの勸告によるものであつた。なほ同年、偶然な動機からカフェ・ゲルボワ（Café Guerbois）の會合が始まり、多數の作家や批評家達が集まつた。マネが中心で、批評家にはゾラやボードレールがあつた。そこに、七四年の「無名會」の展覽會が展かれた。ピサロ、モネ、シスレー、ルノワール、セザンヌ、ベルト・モリソ、ギヨーマン等を中心に、凡そ三〇人程の作家が加はつた。此處に新しい藝術家の運動が具體化し、所謂「印象派」の時代を形作るに至つたのである。

なほ、此時代の藝術觀に影響を與へた重な出來事としては、日本の浮世繪が渡來したことと、光學の研究によつて補色の原理が明らかになつたことを、注意して置く必要がある。浮世繪の自由な構圖と、新鮮な色彩と、流暢な形態とが、寫實派の重苦しい堅實さに不滿を感じてゐた若い作家達を悅ばせたことは推察するに難くない。また、光學研究の新しい收獲が色彩の用法に啓示を齎らしたことは、恰も十五世紀のイタリアに幾何學遠近法が發見された時と同樣であつた。「色調の區分」が、此處にはじめて計畫的に目論まれた技巧として生れたのである。十五世紀の畫家

達が無暗に透視畫法を使ひたがつたやうに、印象派の作家達は太陽の光を歡喜しつつ描寫した。かつてイタリア人達が、室內畫の奧に窓越しの景色を遠近法的に縮少させながら描いて喜んだやうに、印象派の作家達は、物體の表面に輝く光の効果ばかりを注意した。純粹に「光の現象」そのものを描くことを目的としたモネの「連作」の如きは、其の最も代表的なる表現である。

から云ふわけで、印象派の運動は其動機に於いて純粹に造形的であり、その形式に於いて自由なものだつたから、從つて其の運動の結果に於いても、亦フランス美術の特質を充分に發揮することが出來た。大ざつぱに云ふならば、それは半面に於いてクールベ風の寫實主義に對する一種の反動であつたらう。然し決して寫實主義の否定ではなかつた。むしろ、寫實主義をより徹底させることであつた。寫實主義と印象主義とは、其の對象を異にする丈で態度は同じであつた。物象を見つめながら、それを忠實に「寫實」しやうとしてゐる點では、兩派共に同一傾向を示すものと云へる。從つて兩派の間では、古典主義とロマンティック派との場合やうに反撥的な關係を生じない。寫實主義から印象主義に移る經路は、もつと遙かに自然であり合理的であつた。美術史上の發展を、その造形的必然性からのみ理解しやとする試みも、此處には何等の無理なく適用す

ることが出來やう。而かも此處に、かう云つたやうな合理的發展を、一層圓滑ならしめる役目を帶びてマネが存在してゐた。彼は、寫實主義の代表者クールベと、印象派を徹底させたモネとを、媒介するための存在である。色の明るさを愛したマネは、クールベの暗い色を嫌ひはしたが、要するにクールベの後繼者に他ならなかつた。寫實主義と印象主義との仲介者であつたマネは、印象派の作家であるよりも遙かに寫實派の作家であつたのである。

二

「その生涯のはじめに於いてモネに影響を與へ、その生涯の終りに於いてモネから影響を受けた」マネ（Edward Manet 1832—1883）は元來が寫實派の作家であつた。彼の藝術は如何にも卒直であつた。彼はその造形的表現に極めて純粹な作家で、まるでギリシャ人のやうに單純であつた。印象派の運動が起つた時に此の一團の主領株になつてはゐたが、彼自身決して印象派の畫家ではなかつた。やうやく晩年になつてから、モネの影響を受けて外光派の樣式を採り入れたにすぎない。けれども亦、マネは始めから外光の明るさと色彩の豐かさとを愛した人であつた。「アトリ

エに入ると墓室に踏み入るやうだ。光も噓だし影も噓だ。モデルを戸外で裸體に出來ないことは余もよく承知してゐる。然し野原がある。此處では少くとも夏の間だけは、裸體の習作を試みることが出來やう」と云つてゐる彼であつた。かうした氣持が、アカデミックな作法ばかりの喧しいクーテュール（Thoma Couture）を怒らせたのは當然であつた。「君は、君の時代のドーミエにしかなれない」と云つたこの師匠の嘲弄の言葉は、不思議にも豫言的であつた。ドーミエとクールベとマネとは、見方によつては同一系統の作家である。但し、色の明るさを愛し、ゴラスケスの繪畫に心を惹かれてゐたマネにとつては、クールベの色は氣に入らなかつた。かの大作「オルナンの埋葬」に對しても「これはあまり黑すぎる」と云つてゐる。

マネの趣味や畫風がスペイン畫と類似してゐることは、一八六五年に試みた僅少な日數のスペイン旅行の以前から既に認められてゐた。一體に當時のフランス社會ではスペイン趣味が濃厚であつたから、此方面の關係も考へなければならないが、もつと純粋に造形的な要求が、マネを惹きつけてゐたことも認めなければならない。その他、マネの受けた外國美術の影響としては、オランダの要素を認めることが出來る。オランダ旅行の紀念として、畫界の人氣を集めた作品に愛

すべき快活な Bon Bock がある。それから、有名な「草原の中食」に代表されてゐるやうに、イタリア畫の影響も多少はある。森の中で着衣の男二人と裸體の女二人とが中食をとつてゐる所を描いた此畫は、風敎上の大問題を起したものであるが、實は、ルーブルにあるジョルジョネの傑作「田園の合奏」の構想と、少しの相異もないものであつた。同時にまた、同じく物議をかもしたルーブル藏の大作「オランピア」(Olympia)には、フランス傳來の古典主義的な傾向が偲ばれる。この謀叛者の代表作が、官學派の長老アングルの「オダリスク」の面影を偲ばせてゐることは、「裸體」の研究を特に尊重してゐたマネとして當然のことと云へやう。から云つたやうなわけで、マネの藝術の歷史的地位は——一見したところ簡單なやうでありながら——實は極めて複雜なのである。完くの反逆者らしく扱はれてゐた彼と雖も、一歩づゝ堅實に、美術史の建設事業にたづさわりつゝある一人の作家であつた。

マネの藝術は、今から考へれば如何にも彼の時代に相應しいものであつたに拘らず、非常に當代人の敵意と反感とを買つた。この有名な反逆者が、生抜きのパリ人らしい身なりのキチンとした紳士であつて、少しも謀叛者らししく野蠻でないのが、彼等には不思議でならなかつた。スペイ

ン旅行の際にスペインの料理が鼻に付いて食べられなかつた程にパリ人らしいマネの繪は、如何にも純粹にフランス風な透明さと鮮明さとを持つてゐた。何處までも新鮮でスッキリしてゐた。マネの「オランピア」が暴漢のステッキや蝙蝠傘に突抜かれないために、特別な守衛を必要としたと云ふ話しは、今から考へると全く不思議に思はれる。唯た仕上げの奇麗な、アカデミックな裸體畫に馴れてゐた觀衆は、小供らしく横になつてゐる肉體と、花束を持つ黑奴と、背延びをしてゐる黑猫とに非常な敵意を感じた。けれども實のところ此畫は、ゴヤの「マハ」(Maja)やアングルの「オダリスク」の再來に他ならなかつた。

三

印象派の運動に加はつた作家の中で、人物畫に最も優れてゐたのはルノワール（Auguste Renoir 1841—1919）であつた。彼は立派な風景畫も描いたが、主として「女」の畫家だつた。無智で人の良い、そして美しい動物としての女をルノワールは愛してゐた。然し彼の注意を惹いたのは唯だ其の肉體だけであつた。まるで林檎か桃でも描くやうなつもりで、ルノワールは女の頬と乳

(三二一—三三)

房と腿とを描いてゐた。實際彼にとつて、女の肉體は新鮮な果物のやうに思はれた。光の豊かな皮膚と肉體の立體的な厚みとに、限りない魅力を感じた。フランス傳來の作家の中で最も彼を感心させたのは(二二)ブーシェであつた。「女の肉體を最も理解してゐる作家の一人」としてブーシェを尊敬してゐた彼は、ブーシェの代表作「沐浴のディアナ」を非常に愛してゐた。彼自身の言葉を用ふれば、それは彼に「感銘を與へた最初の作品」であつた。「まるで初戀のやうに、生涯を通じて愛しつゞけた作品」であつた。其他十九世紀以來の作品の中で、ドラクロワの傑作「アルジェリアの女」がルノワールの注意を惹いたことは當然であつた。事實「アルゼリアの女」は、ルノワールの作品そつくりであつた。唯だアルゼリアがパリに代つた丈の相異があるに過ぎなかつた。ドラクロワを通して、恐らくルーベンスも彼と深い關係を持つたであらう。印象派の畫家の中で、かのフランドルの巨匠の氣に入りさうなのは彼だけであつたらう。

ルノワールが「女の友」であつたのと反對に、ドゥガ（Edgar de Gas 1834—1917）は白眼を以つて女の社會を觀察してゐた作家である。一體に觀察眼が銳くて物を皮肉に視やうとする冷靜な彼は、夜の蝶のやうな踊子を描いても、生活苦に惱むその疲れた表情を寫さずには置かなかつ

た。リュクサンブール所藏の有名なパステル畫「踊子」が明らかに表示してゐるやうに、華かな裝飾や脚光から織り出される美しい色調の中には、生活苦の澁面がのぞいてゐた。裸體を描いてもコルセットでくびれの出來た肉體の醜さを平氣でさらけ出した。ドゥガは裸體婦人畫に就いて、沐浴したり、體を拭つたり、髮を梳つたりしてゐる一と組のセリーを試みてゐる。此の種の着想が、歌麿の版畫に其の範を求めたことは許さるべき推察ではあらうが、其處には決して浮世繪に見るやうな一種の艶めかしさ——極端に廢頽的で、若干の不快さを伴ふものではあるが——を持つてゐない。まして、ブーシェやフラゴナールの繪のやうに、下着を奪はれてバラ色に輝く肉體の媚もない。それはむしろ、肉體に對する輕侮と嫌惡とを誘ふ程な間淺しさである。ルノワールとドゥガとでは、實際、溫室と冷藏庫のやうな相異があつた。

然し、それ程な冷靜さを以つてゐたドゥガ丈に、物の觀察は何處までも正確で鋭かつた。複雜な遠近高低の描寫に優れた「踊子」や、數多くの「競馬」が明にこれを證明する。かうしたドゥガの觀察の鋭さと皮肉さとを一層强調して、大都會の暗黑な社會に風俗畫の題材を求めたのが彼の後繼者ロートレク(三)(Henri de Toulouse-Lautrec 1864—1901)であつた。可成りな家柄に生れた

彼は奇形兒として成長した。小供の時の怪我が元で兩脚の發達がとまり、其上に背骨は著しく曲つてゐた一種の片輪である。かうした肉體上の不幸が、ロートレックの觀察眼を一層皮肉にし鋭くした。パリの暗黑な社會の暗黑な雰圍氣に沈潜して、夜の快樂とアルコールの刺戟とに體力をけづりながら、暗黑な世界を最も暗黑に描寫してゐた作家である。如何はしい舞踏場の女達を、ドゥガよりも一層露骨に穢らしく描いてゐる彼の繪には、觀る者の神經を傷けずに置かない程の眞實味と醜惡さとがあつた。カフェーの一偶に酒を啜つてゐる男や、野卑な粗暴さで踊つてゐる女の顏の表情などは云ふまでもない。描線の用法から色彩の扱ひ方まで、一切が非常に下品に出來てゐる。そしてその下品さの中に、掩ひ難く拒み難い眞實さが現はれてゐる。

ロートレックの畫風が、直接ドゥガの藝術に養はれてゐることは勿論であるが、其處にはなほ、日本の浮世繪の面影を認めても差支つかへあるまい。北齋の繪に窺はれるあの野卑な大膽さが、下等な踊りの赤裸々な描寫に役立つたであらうと云ふことは、推察するに難くない。けれども他面から考へると、かうしたロートレックの惡趣味さは、フランスの藝術に決してめづらしいものではなかつた。既に述べたやうに、フラゴナール以來これに似た風俗畫は古くから存在してゐたの

である。それが、折からの平民主義運動に出會つて再生し徹底して來たまである。傾向は著しく異ふが、ドーミエの作品にも亦半面の類似點を見出すことは出來やう。クールベ以來の寫實主義が、その傍系的な一面に於いて、ロートレクの風俗畫となつたことは認めてもよからう。一體にフランスの藝術には——特に文學に於いて——此種の趣味が濃厚に含まれてゐる。批評家の中には、モーパッサンの短篇小說とロートレクの繪畫との間に平行現象を認めやうとする人が多いが、その惡趣味さから云ふと、むしろゾラに近いかも知れぬ。然し、印象主義の時代は、かうした暗黑な社會相の觀察にまで一部の作家を導きはしたが、その最も主要なる使命は、日の光の美しく豐かな明るい世界の描寫にあつた。一八三〇年代にはじまる風景畫を、寫實的に徹底させることがそれであつた。

三

「切り取られた自然の一角」を文字通り描きはじめたのは、寫實派の主領クールベであつた。一八三〇年代の作家達は、パリの近郊に野生の儘の森を愛してゐたとは云へ、歷史畫の構圖を落付

かせるに人物を程よく配合するやうに、彼等は風景畫の樹木を勝手に動かしてゐた。それが十九世紀の後半期になつてから、「自然の一角」その儘を――配列を變へずに――畫面の中に入れるやうになつたのである。勿論、此種の「寫實」が徹底して行はれてゐたのは唯だこの一つの期間だけで、二十世紀以來、更めて構圖法の問題が重要視されてから、關係はすつかり變つて來た。かかる意味から考へて、文字通りに「自然の一角を切り取る」試みは、寫實主義時代の特殊現象だと云つても良からう。寫實主義を徹底させた印象派時代の風景畫が、此處に含まれてゐることは云ふまでもないが、在來の西洋畫の傳統から離れた日本畫の構圖法が――意識的に――此時代の繪畫に取り入られてゐたらしい點は、注意して置く必要があらう。モネの描いた連作の一つでポプラの並木を配する河景色が、廣重の五十三次に出て來る松並木を思ひ出させることは誰でも知る通りである。印象派の時代に日本の版畫があれ程流行したことを考へ合はす丈で、から云つた關係を推測するに無理はあるまい。

一八三〇年代の風景畫に對して寫實派時代の「寫實」は、その大膽さが新しかつた。印象派の作家達は、更にその「寫實の對象」そのものを新にしてしまつた。寫實派が自然の「形態」を描い

てゐたのに對して、印象派は自然の「表情」を描かうとした。自然の形態に生命を與へてゐる變轉常なき「色と光との效果」を描かうとした。偶然に撰ばれた自然の一角の表面に、ほんの一瞬現はれた丈で直ぐまた消えてしまう色と光との「作用」其物を捕へやうとした。從來の繪の如く、草は一定の草色に、水は一定の水色に、空は一定の空色に描かれるのではない。紫色の影と、緑色の太陽と、藍色の樹葉とを肯定しながら、出來る丈自然の光輝と色彩とを寫さうとするのである。「如何に描くか?」と云ふ問題の前に、「何を描くか?」の問題が前提されてゐた。印象派以來の表現上技巧上の變遷は、既に、描かるべき「對象」の變遷を豫想してゐたのである。

そこで、この、繪畫にとつては全く目新しい對象――「自然の光輝」――を描くための特別な技巧が生れて來た。「色調の區分」を行つたり、繪具の盛り上げ方を加減したりすることが、これであつた。元來が光度の弱い繪具を使つて、光度の遙かに强い「自然の光輝」を描き得るためには、互に光度を補ひ强めるやうな、單色の生のまゝの繪具を列べて眩惑の感を惹き起させ、ギラギラ輝く光の印象を與へなければならなかつた。色調を區分する描法の起源を求めるなら、油繪の技巧が完成された時代までも溯らなければなるまい。近くはドラクロワが立派に此種の方法を

―本能的に――使用してゐた。然し印象派の作家にとつては、これが「自然の光輝」を描くための必要缺くべからざる方法となつたのである。そして其處には、前に述べた光學上の新しい研究が深い關係を持つてゐた。勿論印象派の畫家達は、その表現法を一定の組織立つた――そして理論的に基礎づけられた――教義によつて束縛しやうとはしなかつた。作家の藝術的本能に惠まれた溌溂たる感受性を、普遍化された理論の型に置き換へるの愚を敢てしやうとはしなかつた。けれども、或程度まで「意識的」な技巧となつたことは否定出來ない。かうした「色調の區分」だけで滿足出來ない場合には、彼等は更に「繪具の盛上げ」を行つた。繪具を盛上げて光度の感じを强調しやうと云ふのである。モネなどは、天候の具合次第で繪具の盛り上げ方を加減してゐる。曇り日の景色や霧景色には非常に平たい――或はかすれた――筆を使つてゐるが、太陽の豐かに直射する風景には繪具を厚く盛り上げて行つた。冬枯れて霧に包まれたセーヌ河の寫生などをみると、枯れ枝を描く筆使ひがまるで文人畫のそれのやうに淡く輕い。そして、あの薄黄色く煙るやうな河岸の感じが、鋭く懷しく偲ばれて來る。その反對に、「海邊の岩礁」を描いた作品では、强い日光を照り返してゐる海水のきらめきや、熱を含むだ岩礁から昇る陽炎が、暑熱の實感を誘

はずには置かない。「モネの太陽は眞當に暖かく、モネの雪は眞當に冷めたい」と云ふ讃辭は、此うした新しい技巧の冴えに與へらるべき言葉であつた。

四

「自然の光輝」と云ふ、全く新しい對象を取扱つた數多くの印象派畫家の試みの中で、最も紀念的なのはモネの有名な「連作」(Série 又は Cycles)である。「空の畫家」ブーダン(Eugène Boudin 1824—1908)や「霧の畫家」ターナーなどに養はれたモネは、一八九〇年以來「連作」と云ふ非常に骨の折れる仕事をはじめた。極く單純な一定の物體に就いて、季節と時間と天候とによる變化の現象を、一組の連作として何枚も描く試みがこれである。この連作は、前期のものと後期のものとでその目的が非常に變つて來てゐて、前期の代表作「藁塚」や「ルーアンの本山」(三四)などは光線の效果ばかりを表現するための試みであるが、後期の連作なる「テームス」や「水蓮」は全く色彩上の效果のみを對象とする作品である。「彼の繪をみると日傘を何れの方向に向けて良いかゞわかる」と云はれた程に光の畫家であつたモネと、一時は船をアトリエに使つてゐた程に「水

の畫家」であるモネとが、物體の復雜な面を裝ふ光の效果と、水面に影をおとす色の效果とを、終局の對象として求めたのは自然である。前後二期の連作が、何れも彼の努力の結晶として、近代の美術史上に特筆すべき傑作であることは云ふまでもない。

「連作」の最初の試みは、一八九〇年から一年にかけて試みられた十何枚かの「藁塚」である。ある夏の一日、モネはジベルニイの住居に近い野で藁塚を描いてゐると、夕暮が近づくに從つてそれを裝ふてゐる光の現象が絶へ間のない變化をはじめるのに氣が付いた。急いで新しいカンヴスを求めた彼は、次ぎ〳〵に何枚かの寫生をとつた。夏の夕日の豊かな光が藁塚の表面に與へる不思議な變化に興味を惹かれた彼は、翌日も翌々日も同じ藁塚を描きに出た。夏が過ぎても彼は止めなかつた。秋から冬にかけてモネは藁塚を描き通してしまつた。低い丘と二三本の樹木とが配合されてゐるばかりの「藁塚」は、かくて繪畫史上に思出の深い最初の連作となつたのである。藁塚を描くことは農民の同情者ミレー頃からはじまるが、彼と是とでは動機も目的もまるで違つてゐた。額に汗する實生活を裝飾した藁塚が、今では光の效果の實驗に必要な媒介者に變つてゐる。藁塚の役目のかうした急激な變遷は、同時に繪畫の思潮の變遷であつた。

一八九四年に描かれた「ルーアンの本山」（二四）は「藁塚」の必然的な發展であつた。「藁の建物を描いた後に石の建物を描いた」と云ふ修辭家の駄洒落は兎に角、限りなく平行する藁莖の表面に輝く光の效果を求めた彼が、ゴティック寺院の古びた石の復雜な結構を裝ふ光に注目したことは、最も自然な經過であつた。同じゴシックの寺の中でもルーアンの本山は、石の肌の感じも澁く結構も非常に復雜である。此寺の廣場に面した家の窓から日每に光の效果ばかりを注視してゐたモネは、一時製作を中止した程に視力を勞費した。後年、彼が殆ど盲目になつてからも、なほ自分の庭にカンヴスを立てゝゐた事を思ひ合はせると、その努力の根强さに無限の敬意を捧げたくなる。然し残念なことに、これ等の努力の結晶を一と組づゝすつかりそろえて比べながら觀る機會は、殆ど永久に失はれてしまつたと云つて良い。最近完成した筈のモネの美術館に何れ程な作品が集まつてゐるかは知らないが、パリにある公の美術館に藁塚の繪は殆どない。夕日に輝き、雨にぬれ、霧に煙る共折々の表情を、一ケ所に集めてみることなどはまして出來ない。稀に畫商の倉の中から、その中の一枚を見出す位がせきのやまである。「ルーアンの本山」はそれでも、ルーブル館内カモンドのコレクションに四枚列んでゐる。「曇り日」と「朝の太陽」と「朝の效果」

と「太陽の下に」との四枚がこれである（La Cathèdrale de Rouen. Le portail; temps gris。同上、soleil matinal。L. C. d. R. le portail et la tour d'Albane; effet du matin。同上、plein soleil)。中でも、日の光を一面に受けて朱色と深い藍色とに溫かい調和を保つてゐる美しい一枚を忘れることは出來ない。

水景色の連作はセーヌ河の朝にはじまり、霧に包まれたテームス河に幻のやうな影繪を描く議事堂に發展し、綠色の水面に鮮かな影をおとすヱネチアの運河に極まるのであるが、中でもとりわけ美しいのは「水蓮」である。モネの住む家の庭內には、日本風の太鼓橋をかけ水蓮を培養した池があつた。圍りの植込みと空を行く雲とが微妙な色調を水面に描く中に、夢のやうな水蓮の花が咲いてゐる。形の定かならぬ中に、色彩の調和ばかりが明るく美しいのを好むのである。ヱネチアの景色と全く同一の目論見であることは云ふまでもない。ヱネチアの、特にカナル・グランデに向つて立ち列ぶ家並は、何れも幾何學模樣を描く色大理石の落付いた——而かも鮮かな——色彩に裝はれてゐる。その間に調和よく純白の大建築が壯麗な輪廓を交へるのである。これ等の變化に富んだ建物の列なりが、綠色の水面にその鮮かな影をたゞよわしてゐるのである。ジヱル

ニの池とヹネチアの河岸とが、同じ要求から畫題に撰ばれたことは自然である。水蓮の繪は、モネの館にある屛風のやうな大作から裾模様のやうな額畫まで、其數は非常に多い。日本に來てゐる丈でも相當の數に昇ることであらう。物體の形は既に全く問題でない。自然の光輝すらも、もう扱はれてゐない。唯だ形の定かならぬ中に漂ふ色調の美しさ丈がある。巨匠の老年期の作品にのみ表はれる澁く落付いた渾然たる趣きである。壯年期の限りない努力の後に克得た技巧の完全さである。近世繪畫の最も麗しいモニュメントの一つを、此の「水蓮」の連作に見出さうとすることは決して不當ではなからう。當に繪畫史の上に殘された一つの美しいエピソードと呼ぶべきものである。極めて理智的な動機から出發した印象派の風景畫が、終局に於いて技巧の冴えを樂しむ水景色に到達したことは非常に面白い。

五

モネを中心人物とする印象派の風景畫家の中には、なほピサロ（Camille Pissarro 1830—1903）やシスレー（Alfred Sisley 1839—1899）があるが、モネと同等の價値を此處に求めることは到底

出來ない。ピサロの如きは隨分色々な作家に影響を與へてゐる人で、印象派運動の歷史には忘れることの出來ない人物ではあるが、其の割に作品は面白くない。殊に晩年の作の如きは「新印象派」(Néo-Impressionisme)の教義に束縛された技巧のわざとらしさを感じさせる。「新印象派」と云ふのは、一八八六年以來ちよつとの間畫界に顏を出した運動である。スーラ(Georges Seurat 1859—1891)の新しい試みに基き、シニャク(Paul Signac 1863—)によつて理論化された運動であるが、光學上の法則をあまり組織的に適應しやうとしたその試みは、自己を袋路に追ひつめてしまう以上に何等の效果をも持ち得なかつた。彩點派と云はれる此派の樣式は、一定の大きさを有する生の繪具の筆點より成るモザイコのやうなもので、何等の藝術的生命をも持ち得ない試みである。何度試みても、誰が試みても、其處には何の進步も發展もあり得ない。唯だ千篇一律な—而かも全く無意味な—試みが繰り返される丈である。藝術に生命を與へるものが「教義」でなくて作家の「本能」である限り、かうなるのが自然であらう。彼等は要するに、印象主義の時代が要求した一種の傷ましい犧牲者であつた。新しい運動の生ずるところに此種の犧牲者の生れることは、眞とに止むを得ぬ約束である。自由に筆を使つた水彩などをみると、シニヤクにも相

當な繪が描けたらうと思はれる。

九　セザンヌ及び其の以後

一

「……だが、モネは！　モネは生れつきの畫家だ。彼は繪畫あつて以來の最も驚くべき感覺の持主だ。私は彼の前に帽をとる。……日沒の微妙な一切の現象を捕へ得て一筆の變更をも許さないのは彼の眼と腕とである」――とモネを稱讃してゐたセザンヌ（Paul Cézanne 1839—1906）は、然し決してその後繼者ではなかつた。むしろ――或意味から云へば――その反抗者であつた。「地の虹を描いた」作家のモネは印象派の最も徹底した姿を代表してゐるが、セザンヌの求めたものはその「外光の力」ではなかつた。「プッサンを自然の基礎の上に立て直すこと」がこれであつた。云はゞ一種古典的な形態美がそれであつた。

セザンヌは、最初ロマンティックの趣味に親しみ、ルーベンスをはじめドラクロワやドーミエの

影響を受けてゐた。筆觸や色彩の用法の恐ろしく重厚な作品が此頃の紀念である。然し間もなくクールベやマネの感化が現はれ、終にピサロの影響の下に、一時の間は印象派の仲間入をしてゐた。ピサロと共にオーベル・シュール・オワーズに住んでゐた時に描いた一八七三年の作「首縊の家」は此の代表作である。一八七四年に開かれた印象派の第一回展覽會に出品されて觀衆を怒らせた紀念ではあるが、今ではカモンドのコレクションの一つとして、ルーブル美術館內に揭げられてゐる。然し、セザンヌが彼自らに課せられてゐる歷史的使命を見出したのは、其後故鄕のエクスに引こもつてからであつた。構圖法を中心問題とする一種古典的な傾向が此處に現はれる。明るく鮮かで色彩の美しい巨大な「沐浴」は、恐らく其の最も純化した代表作であらう。ペルラン氏の館の室々に障間もなく揭げられてゐる豐富なセザンヌのコレクションの中で、あの「沐浴」はとりわけ美しい。繪畫史の發端に於いてプッサンの傑作「アルカディアの牧者」(四)を持つフランスが、その最近の代表作家に於いて「沐浴」を所有することは興味深い。實際この「沐浴」は、云はゞ「アルカディアの牧者」の現代化である。その古典的傾向に於いて、セザンヌ(五)はプッサンへの復歸を示すものと云へる。

現在では全く聖者扱ひにされてゐるこの巨匠の生涯を通じて、その勞作の對象の推移して行く有樣を考察することは容易でない。ほんの小形の靜物にしても、しぼみ易い草花を嫌つて果物を多く描いてゐたと云ふ話だけでも彼の畫作の態度は窺はれる。「規則正しい生活を屋外の寫生に暮した」とか、「畫面の僅かな箇所の色調をとゝのへるために、綿密な觀察をルーブルまでしに行つた」とか、此の「聖者」の德を讃える思ひ出談は隨分多いが、かうした傷ましい程に眞執な努力を費した生涯を通じて、彼の求めてゐたものは絶えず動いて行つたやうである。然し今、これを大ざつぱに取りまとめて考へるならば、その主要な題目は、自然の形態の內に秘められてゐる純造形的な法則を、純粹に造形的な姿として表現することであつたと云へやう。一個の畫面に統一されてゐる物體の「綜合的構成」を求め、物體の量を形作つてゐる「面の組立て」を行ふのが彼の目論見であつた。かゝる目的から彼は、物體の形態に視覺上の統一點を求めたり、物體相互の配列を統一的にしたり、半ば鳥瞰圖的な視點を持つ遠近法を利用したりしてゐる。あの何とも云へぬ美しい色調にも、極めて復雜な役目が持たせてあることは斷るまでもない。「肉付けではない、色調の推移が大切なのだ」と云ふ彼の有名な言葉通りである。

然し、かうした構圖法と面の扱ひ方から、一種の新しい形式が物體の描法上に生じて來たことは否み難い事實である。モデルを視つめながら、其處に內藏されてゐる造形的な理法を求めてゐる間に、面の感じが强められたり色調が高められたりして行く。知らず〳〵一種の抽象化がモデルに對してほどこされて來る。セザンヌの表現形式に特有な、物の形を歪めたやうな感じが此處に生じて來る。が、これは勿論、はじめからの目論見ではない。知らず〳〵生じて來た結果にすぎない。飽くまでも純粹な藝術的本能に從つて、物を見つめてゐる內に自ら體得された理法である。彼の體驗から泌み出て來た有名な言葉――「自然は球體と圓錐體と圓筒體とで扱はれる……云々」――を敎義化し理論化して、物の形態を理智的に崩壞させてゐる立體派と、その始祖と仰がれてゐるセザンヌとの間には、その製作の態度に於いて根本的な相異がある。かつてはモネとシニヤクとを區別させたものが、此處にセザンヌと立體派とを區別してゐるのである。

「余に缺けてゐるのは構成する能力である。……此の目的を遂げないで余は死ぬかも知れない。……余に出來なかつたことは他の人が仕上るだらう。恐らく余は新時代の藝術にとつて、その搖籃時代に相當するものである」とセザンヌは云つてゐた。彼は或意味から完成者であつたと同時

に、また新しい時代の始祖となるべき人物であらう。生涯を通じて彼の努力は全く報ひられなかつた。彼自身の滿足がなかつたことは止むを得ないが、世間も終に彼を承認しなかつた。勳章を授けられたのも誤りからであつた。サロンも彼を受けつけなかつた。畫を賣ることなどは元より望めなかつた。批評家は彼の作品を看て「未完成だ」と嘲つた。然しこの嘲笑は、遙かに深い意味に於いては正しいかも知れない。新たに呈出された問題であり、その意味で未完成だつたから、世間が承認しなかつたのであらう。新しい時代を創造することは元より一通りの力では出來ないが、新しい時代の始まりつゝあることを――眞の意味で――洞察することも亦決して容易ではない。批評家達が彼を理解し得なかつたことに何の不思議もない。然し、あれ程に世間と離れて隱者のやうに修業を積んでゐるうちに、何時かしらセザンヌは、美術史の歩みを導く指揮者の位置に立つてゐた。かつてドラクロワやマネに捧げられたやうな榮譽を表稱する紀念の畫が、また彼のためにも描かれる時が來たのである。

南方フランスの明るい日光の下で、自然の姿を飽かず見つめながら孤獨の生涯を送つてゐた近代畫界の二人の大立者は、云ふまでもなくセザンヌとファン・ホーホ（Vincent van Gogh 1853―1

890)とであつた。彼等共に一時の間は印象派の傾向に親しんでゐたが、南方の田舍に來て孤獨の生活をはじめてから、その榮ある、然し、惱みの多い使命を見出したのであつた。けれども、セザンヌは飽くまで南國人であり、ファン・ホーホは飽くまで北方人であつた。近代の美術史上に於いて、その歷史的位置のこの二人程に似通つてゐたものも少ないが、此二人程に其傾向の異つてゐるものもゐない。彼等は全く正反對の風格を帶びた繪を描いてゐた。(二五)セザンヌの世界は、シンと靜まりかへつてゐた。純粹に造形的な存在そのものを支配するエトスの世界であつた。ファン・ホーホの世界は、炎えるやうに煮へくりかへつてゐた。それは自然の力を內から活かしてゐるパトスの世界であつた。セザンヌの求めたものは造形的理法の最も具體的な姿であつた。ファン・ホーホの憧れてゐたのは自然の奧から湧き上つて來る力であつた。枯木の交叉する幹と枝とに「自然の構成」を觀察するのがセザンヌであつた。炎熱に喘いでゐる原野に立つて太陽の偉力を讃美するのがファン・ホーホである。セザンヌが南方に起つた立體派の始祖と仰がれ、ファン・ホーホが北歐を風靡しつゝある表現派の先覺者に祭られてゐるのは當然である。然し遺憾ながら、これ等の後繼者達は、何れも其の開祖の眞意を理解することが出來なかつた。表現派の中にファ

ン・ホーホの眞の後繼者が求め難いと同樣に、立體派の畫家達はあまりに甚しくセザンヌを誤解してしまつた。セザンヌの言葉に暗示されてゐる「他の作家」は未だ出ない。或はまた、多數の作家の手によつて、彼の意圖が分擔されつゝ完成して行くのかも知れない。

二

セザンヌと時代を同じうし、セザンヌと共に現代の美術に深い關係を持つてゐる作家に、ゴーガン(Paul Gauguin 1848—1903)がある。シャセリオと等しく異鄕人の血を分けられた彼は、その趣味に於いて極端に異鄕情調を愛してゐた。印象派の畫家や象徵派の詩人と交つてゐる間に、幸福な生活と家庭とを棄てゝ荊棘のやうな藝術的生涯に進み入る決心をたてた。ファン・ホーホとの交りが悲劇的な結末に達した後に、一八九一年彼はタイティ島に渡り、土人の娘を妻として全く土人その儘の生活をはじめた。有名な彼の著「Noa-Noa」の中に此の極樂世界が描寫されてゐる。其後一度、自作を賣つて金をこしらへるためにパリに歸つて來たが、唯だ觀衆の好奇心を滿足させたばかりであつた。失意のうちに再び土人の間にもどつた彼は、悲慘な生活をつゞけて

世を去つた。自殺の決心が慘ましい失敗に終つた後で製作を志した大作（Que sommes-nous, où allons-nous ?）は、恐らく彼の生涯を通ずる代表作であらう。

「まるで寺院の古い繪ガラスのやうだ」と云はれたゴーガンの畫風は全く裝飾的であつた。意識的に古拙な澁味を愛する彼の裝飾畫は、染物のやうな味ひを持つてゐた。形式化され裝飾化された風景の中に、銅色の角ばつた肉體を持ち粗い柄の布を身に着けた土人がゐる。その土人の身のこなし方も古拙でぎごちない。色彩は單純で不徹明で、畫面には少しの光澤もない。そこで全體が澁く落付いて來て、まるで布地に染出された模樣のやうな效果を與へる。ゴーガンの繪畫に直接洗禮を授けた先進者は、恐らくドゥガとシャヴンヌとであらう。肉體の描法にはドゥガを思はせるところが多く、象徴的で壁畫風な效果を求めるところはシャヴンヌに近い。然し、もう少し古く彼の先驅者を求めるなら、ロマンティック運動以來の異鄕趣味にまで溯ることが出來やう。ドラクロワがアルジェリアを愛したやうに、ゴーガンはタイティを愛した。シャセリヲの女の「ギリシャ＝インド」的な印象深く蠱惑的な面影が、土人化された儘ゴーガンの繪に殘つてゐることも認めねばなるまい。ロマンティックの淡い曙光が現はれはじめた頃、レオポル・ローベルの描いた

カンパニアの農民の風俗畫が――古典的なイタリアに題材を求めてゐるに拘らず――既に異鄉趣味の徵を示してゐた。それ以來、近東地方やアフリカの風物は畫家にとつての好みの題材であつた。ロマンティック期の作家達は異鄉土の色彩を愛した。かうした、異鄉情調を好む趣味の最も徹底したる發源を、このゴーガンに見出すのである。

ゴーガン以來土人の生活に親しみはじめた異鄉土趣味は、藝術上の形式主義と結び付いて、野蠻人の彫刻を愛好する流行を起した。現代フランスの畫界に活動してゐる才人達の多くは、一度は此の種の流行にかぶれたものである。かつて印象派の勃興時代に日本の版畫が流行したやうに、最近には、ネグロの木彫を愛好し模倣することが流行した。一時はボエシー街の畫商の飾窓に、まるで南洋からでも輸入したやうな、恐ろしく古拙な彫刻が澤山並んでゐたものである。當時の「立體」とか「面」とか云ふ種類の問題を追求してゐた時代思潮が、未開人の彫物の素樸にして簡單な表現法に興味を感じたのである。あの不思議な流行を來たした最大の原因を、此處に求めることが出來やう。然しまた、畫界の傳統の行きつまつた時に何時でも生れて來る異鄉土趣味が、此處にその極端な發現を見出したものとも考へられぬことはない。在來の表現形式から脫

しやうとしてゐたドイツ表現派の作家達が、ドレスデンの人類學博物館に南洋土人の彫物を發見してから南洋旅行と云ふものが彼等の間に流行しはじめたのは、かうした關係からであらう。彼等も亦、恐らくはゴーガンの先例に從つたものであらう。ペヒシタイン（Pechstein）やノルデ（Nolde）は、かゝる意味からゴーガンの後繼者と目することが出來る。様式上から云へば、彼等は唯だ其の先進者の藝術を一層荒化したに過ぎないけれど。

三

ゴーガンの繪畫に表はれてゐるやうな、染物や氈を思はせる裝飾的效果を求める傾向は――セザンヌに源を發して立體的效果を求める流派と共に――フランス現代の畫界に有力な存在權を主張して來た。此派の代表作家はマティス（Henri Matisse 1869―）である。一九〇六年以來、「野獸の群」（Les Fauves）と云ふ渾名を與へられた新興畫家の一團に主領株となつてゐたマティス(二六)は、印象派風の主觀主義を排して、もつと定規的な眞實さを求めやうとする此派の主張を代表してゐた。卽ち、題材的興味から出來る丈離れた形式主義を標榜するのである。彼の求めたものは「完

全なる均整さと純粋さと靜けさとを持つ藝術」であつた。かゝる藝術の表現形式は、色調相互の必然的な關係に求めらるべきであつた。彼は一切の自然を、純粋に色彩として見やうとした。そこで、色彩本位な、裝飾的効果の非常に豐かな繪畫が生れて來た。傳來のフランス趣味を現代的に洗練したマティスの繪は、燒物の模樣のやうに鮮かで而かも落付いてゐる。中間的な色調を畫面から排除して原色本位に描きながら、色の面の重なつたり混ざつたりすることを避けるから、鮮かな色の面が相互に劃然と區切られて表はされる。一切の物體が、非常に單純な色彩の面に還元され形式化されて、極めて美しい裝飾的効果を持つやうになる。マティスは、その初期の作品に於いて著しくマネの感化を示してゐるが、後になつてからはゴーガンの影響を多く受けた。勿論、樣々な時代と人物とから取り入れられる丈のものを取り入れやうとした彼である。その冴へ切つた技巧から生れた風格は、決してゴーガンのそれと似通つてはゐないけれど、マティスとゴーガンとを同一系統に入れて考へることも亦不當ではなからう。

マティスと時代を同じくする作家の中で最も畫界に勢力を持つてゐるのは、恐らくドゥラン

(André Derain 1880—)とピカソ(Pablo Picasso 1881—)とである。マティスの同窓であつたドゥランは、プッサンからセザンヌに到る構成主義の傳統を引く作家である。セザンヌはかつて、彼の好む半ば鳥瞰圖めいた視點の高い構圖法に從つて二枚の「カルタを遊ぶ人」(Les deux joueurs de cartes と Les quatre joueurs de cartes)を描いたが、ドゥランの大作「聖晩餐」(三)の如きは、當にセザンヌの後繼者としての彼を代表する作品であらう。然るにピカソ(三六)は、如何なる系統に屬する作家とも、今のところ斷定することが出來ない。スペイン系のユダヤ人である彼は、一九〇〇年にパリに來て、一九〇三年以來ずつと此處に居住してゐる。はじめは、スペイン的異鄕情調の極めて豐かな趣味にロートレク風の鋭さを交へたやうな作品を描いてゐた。一九〇五年、オランダに旅行してからは、此地方の畫派からも幾分かの影響を受けたらしい。ところが、一九〇七年頃から、セザンヌの繪畫に感じネグロ人の彫刻から刺戟されて、所謂「立體的」な畫風を造り出した。そしてブラク(Georges Braque 1882—)と共に此派の主領株になつて、しきりにあの圖型めいた抽象的な繪を描きはじめた。この種の試みは今もつて續けてゐるやうであるが、その傍、近頃になつてから、非常に古典主義風な繪を描いてゐる。先づ、アングル風の張り切つた肉付を

一層强調したやうな肉體の女が出た。それから、描線の堅いダヴィットを思ひ出させる美事な諸作が製作された。

多くの歴史家や批評家は、ピカソの藝術を立體派だけで代表させてゐるが、これは何うかと思ふ。セザンヌ以後の立體派に對して、モネ以後の彩點派と相似た運命が約束されてゐるものと假定するのは、餘りに懷疑的な考へ方かも知れない。然し、あの色調の非常に美しい、けれどもあまりに抽象的な繪畫が、造形美術として何れ丈發展の餘地を持つてゐるかは解らない。從つてピカソに對しても、特にその立體派的な作品ばかりを重要視するのは何んなものであらうか？ましして、最近の製作になる古典主義的な傾的の繪に多くの優秀な作品が見出される以上、尙更のことである。異鄕の南國から來て歷史的傳統の最も豐富な大都會の畫界を相手に活動しつゝある彼は、兎も角も非常な才物である。その冴え返つた才にまかせて、次から次へ、樣々な試みを展開させて行く手際は仲々鮮かなものだ。かう云つた傾向は、現代畫界の空氣を最もよく代表してゐる現象であるに相異ない。然し、この才人に何れ丈の歷史的使命が課せられてゐるか？今は未だそれを決定すべき時機ではなからう。現代の作家達を歷史的に考察するためには、彼等の死と、

其後の何十年かとを、氣長に待たなければならぬ。唯だ、ピカソに就いて何時でも思ひ出すのは、二人の外國人である彼とファン・ホーホとを列べて感じられるコントラストである。北方のオランダから來て、自己の信念に生き、炎熱の野外に畫架をすえながら、孤獨にして悲慘な生涯を終つたファン・ホーホと、南國のスペインから出て、大都會の大都會らしい雰圍氣に浸りながら、才にまかせて畫界の人氣を集めて行くピカソと――此處には二人の人格の相異があると同時に、また二人を養つた時代の相異もある。現代に住む吾々は、「現代」と云ふものゝ眞の特質を知るよしもないが、少くとも、ピカソの生涯に、現代畫界の特質の一面を認めることは許されるであらう。

十　手近な參考書に就いて

本書の性質として、複雜な問題を單純に扱つたり、熟考を要する事柄を淺く觸れる丈で滿足したりしなければならなかつた。この缺點を補ふ目的から、さしあたり心に浮んだ丈の、手近な參考書を擧げて置く。

一

はじめに、本書の立場を辯護する目的から述べて置いた言葉を補ふものとしては、

一、歷史學の一般的性質をその最も正しい意味で說いてゐるのは

Bernheim, Einleitung in die Geschichtswissenschaft（邦語法、「歷史とは何ぞや」）

である。

二、「理解の學」としての歴史學に就いて、最も優れた意見を述べてゐるのがディルタイであることは斷るまでもないが、その數多い論文の中で下の三論が最も興味を惹く。

W. Dilthey, Ideen über eine beschreibende und zergliederunde Psychologie (Sedriften V.)

W. Dilthey, Der Aufbau der geschichtlichen Welt in der Geisteswissenschaften(Schriften VII.)

W. Dilthey, Entstehung der Hermeneutik (Schriften V.)

三、藝術意欲論に就いては、此派の開祖であり且つ、最も歴史家らしい立場を守つてゐるアロイス・リーグルの主著

A. Riegl, Spätrömische Kunst-Industrie

の序論と結論とに說かれてゐる——斷片的ではあるが、注意して論旨を辿れば非常に統一のある——意見に其の正しい學說が窺はれる。然し、語義の用法を異にしながら、此の學說を藝術學の考察に適用しやうとしてゐるヲルリンガーの著述も參考すべきである。氏の主著は

W. Worringe;, Formproblem der Gotik

であるが、歴史學上の研究と見做すにしては根据が薄弱に過ぎる。

なほ、此派の立場から範圍の廣い歷史的考察を行つた適例は

Dvorak, Geschichte der italianischen Kunst 2 Bde,

であらう。

藝術意欲論に就いて試みた著者自身の拙なき論述を、此處に揭げるの不遜が許され得るとすれば

美術史に於ける價値評價の問題（「哲學」第三輯）

美術の歷史的評價に就いて（「中央美術」二年九月號）

イタリア美術の新しい解釋（「思想」三年四月號）

二

本論の部に就いて、全體としてそなへて置くのに良いものは下の如くである。

一、總括的なハンドブックの中で可成り便利なものを先づ擧げる。然し、この種の書物が、元來あまり役に立つ性質のものでないことは勿論である。十九世紀以後を扱つたものでは

A. Michel, Histoire de l'art VIII. (XIX eme siécle 3 vol.)

Woermann, Allgemeine Kunstgeschichte VI. (seit 1750)

Musée d'art II.

Bénédite, La peinture au XIX eme siécle

Knapp, Die Künstlerische Kultur des Abendlandes III.

Scheffler, Die europäische Kunst 2 Bde.

フランス美術を總活的に扱つたものでは

Hourticq, France (Histoire générale de l'art)

Bibliothéque de l'enseignement des Beaux—Arts

二、辭書として便利なものは、斷るまでもなく、最も大規模な

Thieme-Fekker, Künstler-Lexikon

を別として、手輕なのは

Hourticq, Encyclopédie des Beaux-Arts 2 vol.

三、複製を組織的に收錄したものでは

Propyraen-Kunstgeschichte の中で

„ Klassizismus und Romantismus "

„ Realismus und Impressionismus "

„ Die Kunst des 20. J. h. "

がある。每卷五百面程の鮮明な複製が集められてゐる。

四、個々の作家を扱つた叢書として最も良いのは

Les grands artists

Les maîtres de l'art

Maîtres de l'art moderne

五、記錄を集めたもので手に入り易いのは

Bibliothéque dionysienne

で、目下刊行されつゝある。

六、書簡集として、極く手輕く目を通せるのは

Künstlerbriefe über Kunst (H. r. g. Hermann Uhde-Bermays)

Künstlerbriefe aus dem 19. J. h. (H. r. g. Else Cassirer)

七、適當なハンドブックの皆無と云つて良い現代美術に就いて、比較的役に立つのは

M. Raynal, Anthologie de la peinture en Franec. (de 1906 a nos jours)

三

特殊な研究家の中で、最も有益な著述をしてゐる代表者としては、十九世紀前半期の研究に於ける Léon Rosenthal があり、十九世紀の後半期に就いては、作家達と親交のあつた Théodore Duret の著述に良いものがある。兩氏の主著は、

Rosenthal, La peintnre romantique

Rosenthal, Du Romantisme au Realisme

Rosenthal, I. J. David

Rosenthal, Th. Géricault

Duret, L' Imprssionists

Duret, Manet

Duret, Lautrec

Duret, Courbet.

四

近代美術の總括的な扱ひ方をしながら、特徴のあるものとしては、

Dimier, Histoire de la peinture française au XIX eme siécle

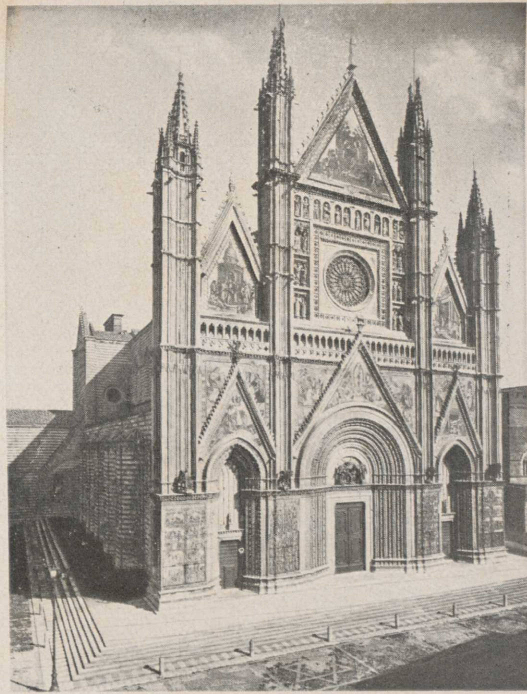
Schmidt, Die Kunst der Gegenwart

を擧げる。前者は史料が非常に豐富であるが、形式は渾沌としてあまりにまとまりが惡い。後者は藝術意欲論を原理として形式は統一してゐるが、史料の扱ひ方は粗雜である。面白い對象をなすものと云へやう。(獨佛兩國の學風の缺點と長所が明らかに解かる)。

十　手近な參考書に就いて

なほ、「近代美術」を扱つてゐる獨佛の著述家の中に、世間では非常に有名になつてゐる若干の人達がある。然し、その行積に對して全然同感の出來ない私としては、此處に書名を擧げることを避けて置きたい。

又美術批評の中で、美術史的考察上多く引用されてゐるものとしては Thoré や Gautier の書いたものがある。



オルビエトの本山



ケルンの本山



ファン・エイク。肖像



フランソワ・クルーエ(?)。肖像



ギド・レニ。アウロラ



ジョットー。パドゥア禮拜堂壁畫



プッサン。アルカディアの牧者



ダヴィット。ホラティウス



セザンヌ。カルタを遊ぶ人



ドゥラン。聖晩餐



古典ローマ時代の繪畫



プッサン。同上の摸寫



ルーベンス。ヴェヌスの祭



ワトー。シテル島への乗舟



ドーミエ。クリスパン



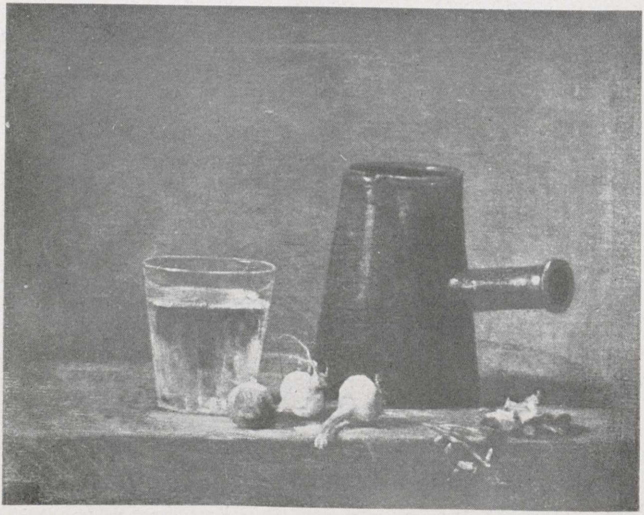
ワトー。ジル



ラトゥール。



フランツ・ハルス



シャルダン。 静物



セザンヌ。 静物



フラゴナール。下着



プリユードン。プシケ



ルブラン。自畫像



ダヴィット。レカミエ夫人



ジェリコ。メドゥーサの筏



ドラクロワ。ダンテの小舟

アングルの オダリスク





ドラクロワ。アルゼリアの女

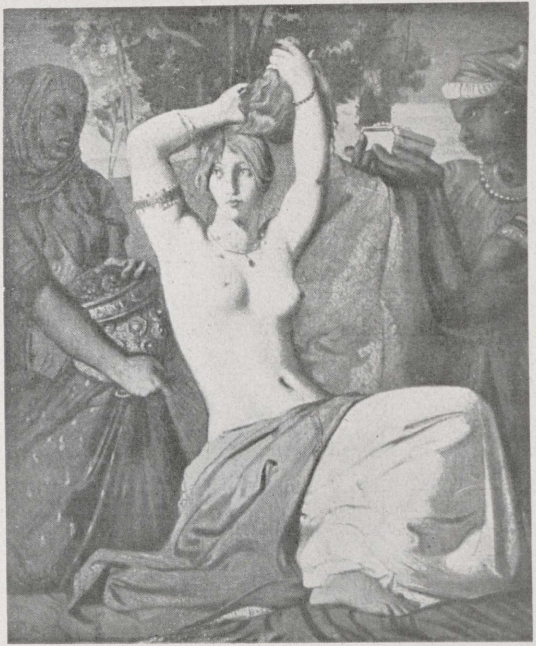


グロ。ジァファのペスト患者



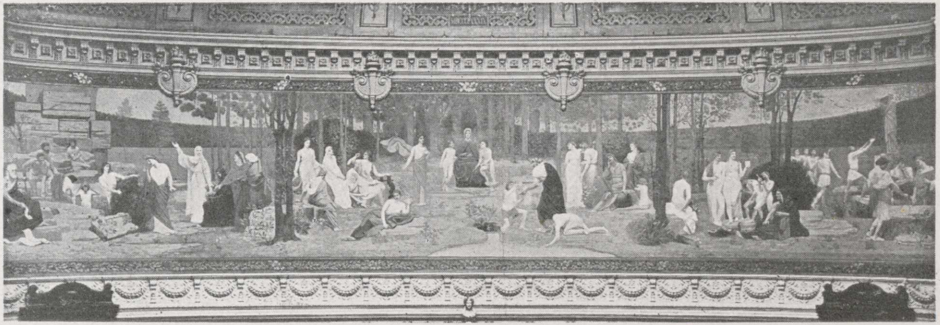
ドラクロワ。シオの殺戮


モロー。顯現（部分圖）


シャセリオ。エステル



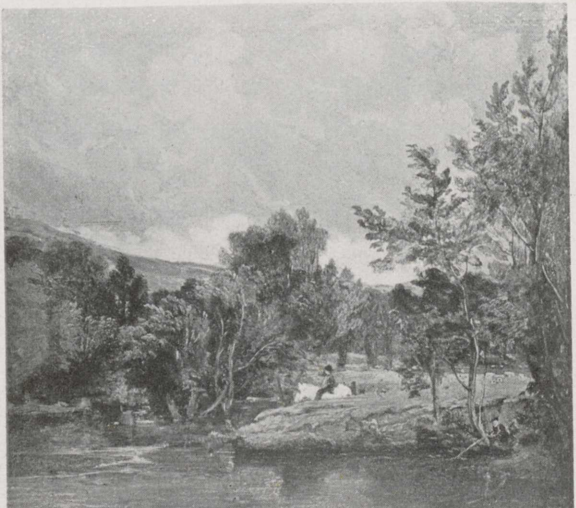
フランドラン。サン・ワンサン寺の壁畫



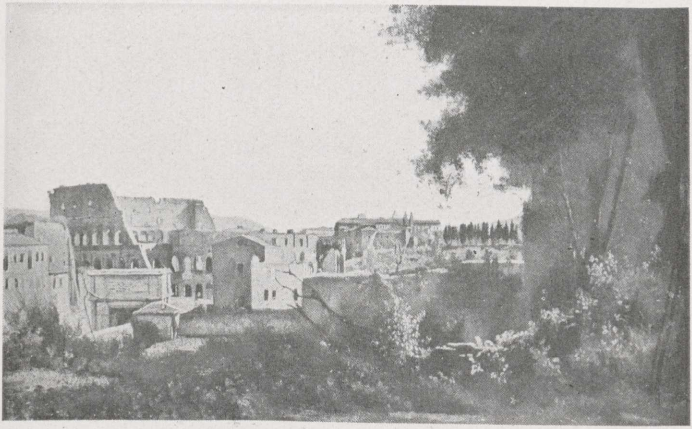
シヤワンヌ　ソルボンヌの壁畫



ルイスダール。



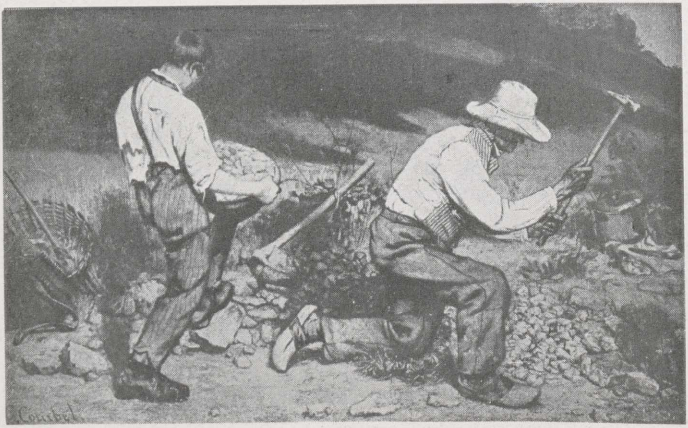
コンステーブル。



コロ。コリセオ



コロ。モルトフォンテーヌの追憶



クールベ。石切り



ミレー。落穂拾ひ



ルノアール。



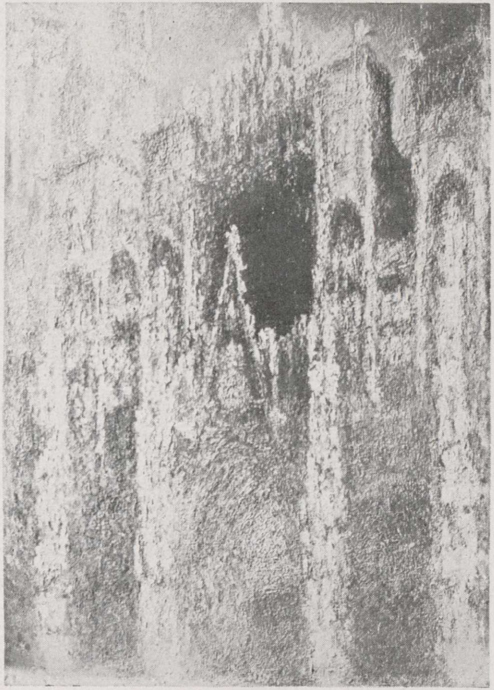
ドガ。



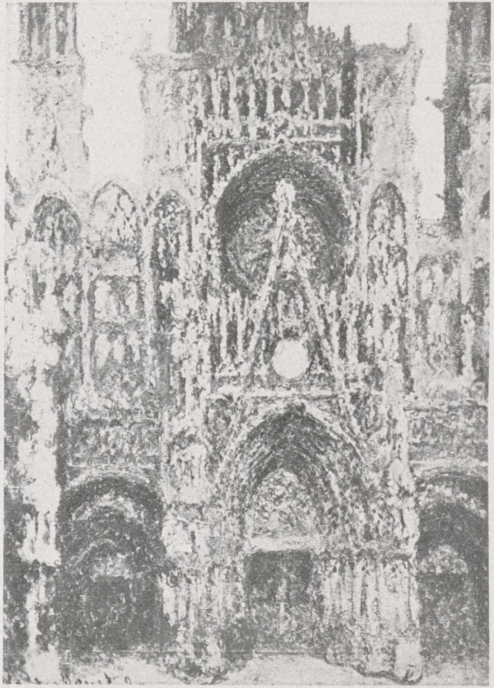
ルノワール。



ロートレツク。



モネ。ルーアンの本山



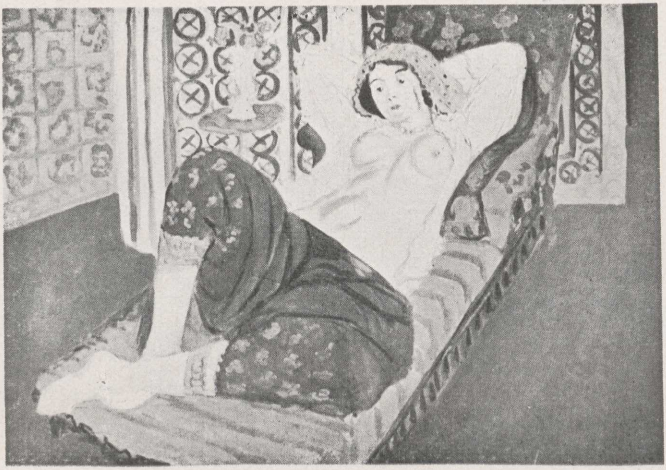
同上。同上



ファン・ホーホ。



セザンヌ。



マティス。オダリスク



ピカソ。

（片山製本）

昭和四年一月十五日印刷
昭和四年一月二十日第一刷發行
昭和四年四月十日第二刷發行

フランスの近代畫
定價壹圓貳拾錢

著者　板垣鷹穗

發行者　東京市神田區南神保町十六番地　岩波茂雄

印刷者　東京市牛込區山吹町一九八番地　田中末吉

理想社印刷

發行所　東京市神田區南神保町十六番地　岩波書店

電話九段(33)　一〇二二番　二一〇八番　二一〇九番　一二八一番　二六二六番
振替口座東京二六二四〇番

學藝叢書

西洋美術史要

板垣鷹穗著（挿畫コロタイプ六十六枚圖版百卅六圖）

西洋美術史の概觀を系統的に理解して置かれるやうに——と云ふことが此方面の知識を要求される人々に對して、求めて止まぬ著者の希望である。西洋美術史の知識を系統的に敍述した適當な入門書を書き上げたい——と云ふことが、著者自らの常の願望である。かゝる要求から生れた本書が、何處まで其使命を完うし得るかは解らない。然し著者が本書に試みた敍述の形式と、範圍と、內容とは、偏に如上の目的から選んだものである。本書を起草した著者の意嚮は、專門的な研究を以て批判を仰ぐことでもなく、Handbookを編んで辭書の代用をなすことでもなく、美術の愛好者を悅ばすことでもない。況して通人を微笑させる爲ではない。西洋美術史上の入門書を、著者の力に許された限り、系統的に敍述する事である。（著者）

菊判二三八頁　總布裝函入　定價四圓三十錢　送料書留二十七錢

¥1.20